Mus. Th.
2395 a (1
Müller

B Guido de Octavianis
Aretinus e stirpe regia mecenatus
Abbas camaldulensis
Monasterii S. Crucis de Avellana
MXXXIII inventor. – ut, re, mi, fa, sol, la.
(Abt Guido von Arezzo, Erfinder der Noten
Gesanglehrer der Sachsen.)

Aesthetisch-historische

Einleitungen

in die

Wissenschaft der Tonkunst

von

Dr. *Wilhelm Christian Müller*,

Lehrer an der Hauptschule in Bremen.

Erster Theil.

Leipzig,

bei Breitkopf und Härtel

1830.

Versuch

einer

Aesthetik der Tonkunst

im Zusammenhange mit den übrigen

schönen Künsten

nach

geschichtlicher Entwickelung

von

Dr. Wilhelm Christian Müller,

Lehrer an der Hauptschule in Bremen.

Erster Theil der ästhetisch-historischen Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst.

Leipzig,

bei Breitkopf und Härtel

1830.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Sr. Durchlaucht

dem

Herrn Herzog

Bernhard Erich Freund,

allgemein hochgelobten Regenten

der

Herzogthümer Meiningen und Hildburghausen;

dem

wahren Freunde des Schönen

und allgeliebten Vater

meines Geburtslandes

in

tiefster Verehrung

gewidmet.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

1800.

Als die Tonkunst sich hinauf geschwungen
Zu der Mittagshöhe ihrer Welt,
Sprach sie: Jetzt hab' ich das Ziel errungen,
Was des Menschen Ohr und Geist gefällt;
Alle schönen Töne sind gesungen,
Alle Kunstgefilde sind bestellt.
Da ward **Herzog Erich Freund** geboren.
Jubelnd sang Apollon mit den Horen.

Dies vernahm der Genius des Schönen,
Machte sichs zur Pflicht, Ihn zu erziehn.
Und von seines Volkes Jubeltönen
Ward der Nachhall fern auch mir verliehn.
Freudig, gleich den Vaterlandes-Söhnen,
Sehnt sich oft mein Herz nach Franken hin,
Um des besten Fürsten Lob zu singen
Und mein bestes Werk Ihm darzubringen.

Der Verfasser.

Versuch
einer Aesthetik der Tonkunst,

worin die Elemente der Musik sich nach ihrer Geschichte, ihrem Zusammenhange mit der Poesie und den übrigen schönen Künsten der äusseren Anschauung entwickeln, zur Darstellung eines Ideals antiker und moderner Musik.

Vorwort.

Der Verfasser dieses Versuchs einer Aesthetik der Tonkunst setzt voraus, dass der Leser durch Erziehung, Umgang oder Lektüre und einige Fertigkeit auf dem Pianoforte oder auf der Flöte, oder im Singen, oder auch nur durch Anhören mehrerer Musikgattungen — Interesse für die Musik gewonnen habe. Diese wesentliche Antheilnahme an der schönen Kunst wird ihn dann nicht im Vorhofe des Tempels stehen, oder als gemeinen Laien vorüber ziehen lassen, sondern

ihn reizen; ins Innere des Heiligthums zu dringen, um zur näheren Anschauung der idealen Götin der Schönheit, zur Idee des wahren Schönen der Musik, zu gelangen.

Zu diesem hohen Ziele, nämlich: dem Erkennen, Verehren und Geniessen des geistigen Wesens der Musik, führt selten der gemeine Weg der Technik, oder das Erlernen und mechanische Ausüben der Kunst selbst nach den besten grammatischen Regeln und theoretischen Grundsätzen. Auf diesen Weg führen gute Lehrer und brauchbare Kunstwerke als Hülfsmittel. An beiden haben wir bei der hohen Vervollkommnung der Tonkunst in Deutschland keinen Mangel. Dennoch finden wir grosse Virtuosen im Singen und Instrumentspielen, welche die Musik wie eine hölzerne Gliederpuppe ansehen und behandeln, ihr allerlei künstlich-plastische Stellungen geben, und sie mit unendlich mannigfaltigen bunten Kleiderformen behängen und ausschmücken, dass der gemeine Beschauer seine grosse Freude daran findet. Aber dies Alles ist irdisch, oberflächlich; es verfleugt mit dem Hauche und mit der Schwingung des tönenden

Körpers. Und das Geräusch und Geheul roher und halbgebildeter Völker kann keinen Anspruch auf Kunst und Schönheit machen.

Zuweilen dringt das Genie des Künstlers, und oft noch mehr des empfindungsreichen, tiefdenkenden Liebhabers durch die Hülle, und findet das lebendigere, beseelende Wesen, das Urschöne, das Göttliche in einzelnen Kunstprodukten; und erfasst es mit reiner, unaussprechlicher Freude und ewiger Liebe zu seiner sittlichen Veredlung. Doch ist der Weg der mechanischen Uebung und der Erfahrung für Viele, besonders für die Kunstjünger, zu lang, und führt oft auf den Abweg der Einseitigkeit oder der blossen Künstlichkeit, also zur Huldigung eines materiellen Götzenbildes, selten zur allgemeinen Uebersicht der verborgenen Verkettung der Natur und der abgeleiteten, veredelten Kunst und des Zusammenklanges aller schönen Künste und ihrer Entwickelung aus Einem Principe nach gemeinschaftlichen Gesetzen des Wahren, des Guten und des Schönen.

Wir unterscheiden nun bei Allem, was den Menschen körperlich, intellektuell, ästhetisch und sittlich bildet und erzieht, erstlich die Idee der Sache; dann die Geschichte, welche die Idee in helleres Licht setzt; daraus ziehen wir das Resultat in Vergleichung des jetzigen Zustandes mit dem vorausgehenden in den gegenwärtigen und künftig möglichen Erscheinungen; und endlich, ihre Beziehung zu uns nach Zeit, Ort, Stand, Talenten, Bestimmung, Gebrauch, Nutzen und Wirksamkeit insbesondere (1).

Diese Ideen haben wir nur oberflächlich, wie im Vorüberfluge, in einem humoristischen Gedichte, welches wir zum ersten Theile unserer Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst bestimmt hatten, ausgestreut, um die Liebhaber der Musik zur ernsteren Lektüre anzulocken, in der Hoffnung, dass die Leser das Ausführliche, Begründetere, Wissenschaftliche, was die Novelle unserer Pentaide, als ein blos poetisches Produkt, nicht verstattet, in diesem eigentlich ästhetischen Theile aufmerksamer und mit einem ruhigeren Nachdenken

aufsuchen, um auf einem näheren und bequemeren Pfade zu jenem Heiligthume des Kunstschönen zu gelangen. Dieser Versuch einer musikalischen Aesthetik soll zur Betrachtung des eigentlichen, auf Sinn und Gemüth wirkenden Wesens der Tonkunst führen, wodurch Anschauung ihrer Charaktere, ihrer Schönheiten, ihrer geistigen Verwandtschaft mit anderen schönen Künsten und edlerer Genuss ihrer Kunstwerke erlangt wird. Die Herren Verleger haben es aber rathsamer gefunden, jenes Gedicht fürs erste zurück zu legen, und den Versuch einer Aesthetik der Tonkunst zuerst erscheinen zu lassen.

Die Kunstfreunde hierin auf den geradesten Weg zu leiten, will ich die möglichst natürliche Entstehung der einfachsten, naturgemässen, der künstlich-antiken, und der durch alle Jahrhunderte herab entwickelten, modernen, jetzt zur Vollendung gesteigerten Musik und die wesentlichsten Schönheiten in der Vielfältigkeit der Erscheinungen — aufzufinden versuchen.

Einen ähnlichen Versuch machte vor 40 Jahren der berühmte Dichter Schubart (2). Aber das Werk hat für unseren musikalischen Kulturstand den praktischen Werth verloren. Der Zeitgeist fordert das Seine.

Die nähere geschichtliche Ausbildung der Kunst zum Begründen dieser ästhetischen Ansichten und zur Belehrung wissbegieriger, eine reelle Bildung suchender Musikfreunde wird den zweiten Theil, nämlich eine kurze chronologische Geschichte der Tonkunst enthalten (3).

Inhalt.

		Seite
1. Kap.	Ueber die Verschiedenheiten der Anlagen in der menschlichen Natur — Hauptprincip einer Aesthetik.	1
2. Kap.	Vom Gemüthe, als dem Organe der Poesie und Aesthetik.	6
3. Kap.	Die Poesie, in verschiedenen Künsten geoffenbart.	13
4. Kap.	Musik in ihrer Urgestalt nach ästhetischer Ansicht im Allgemeinen, und insbesondere im Oriente, nach Sagen von ihren Wunderwirkungen. — Musen. Moses. Musäos.	25
5. Kap.	Uebergang aus dem Zustande des kunstlosen Wechsels zu einem geregelten Gebrauche durch Sing- und Prophetenschulen. Magie der Kunst und ihre Anwendung zur Erziehung. — Samuel, David, Homer, Pythagoras. Erste Kunstperiode. Urquelle der Kunst.	38
6. Kap.	Musikkunst in der zweiten Hälfte dieser Periode — insbesondere der späteren, ge-	

Seite

bildeteren Griechen — von Pythagoras bis zu den Römern. Diatonische Skale, bestimmter poetischer Rhythmus. Virtuosen; Timotheus, Philotemus. 62

7. Kap. Stillstand der Tonkunst unter den Römern. Vitruv, Clemens Romanus. Erhaltung im Christenthume. Konstantin der Grosse und Papst Sylvester I. bis zu der neuen Erhebung durch Papst Gregor im 7. Jahrhunderte. 96

8. Kap. Zustand der Musik im übrigen Europa. Vorbereitung zur Erhebung der Tonkunst durch Erfindung der Orgel. Gregor VII. 600.—700. 111

9. Kap. Nähere Vorbereitung zu der modernen Harmonie durch die sinnbildliche Tonleiter und Notenzeichnung. Guido von Arezzo. 1050. 121

10. Kap. Der poetisch-musikalische Rhythmus wird im bestimmten Takte die eigentliche Seele der Musik, und bestimmt den Charakter und die Ordnung der Harmonie. Franco. Jean de Meurs. Orlando. 136

11. Kap. Endliche Erhebung der Musik mit der Geisteskultur am Ende des Mittelalters in Ausbildung der Skale zu schöneren Melodien, Akkorden, Harmonien und Neigung zu bestimmten Taktarten. Normal-Ton. Sinnbild des Akkords. 155

12. Kap. Anfang der modernen Musik; nähere Entwickelung und Vorbereitung in drei Hauptformen — durch grosse Genie's. Luther, Palestrina, Poliziano. — Choral, Oratorium, Recitativ und Arie im Drama. Begleitende Instrumente. 179

Seite

13. Kap. Moderne Musik. Nähere Entfaltung der Tongeheimnisse und Vorbereitung durch grosse Meister von der Mitte des 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Scarlatti, Lully, Keiser, Händel, S. Bach, Hasse, Graun, Durante, Pergolesi. Ausbilder der Harmonie und des Geschmacks. Clavecin, Violino, Flauto traverso. 196

14. Kap. Erhebung europ. Tonkunst zu der modernen Musik — über alle Nationen; auch durch vervollkommnete Instrumente, Pianoforte, Violoncello, Hoboe, Klarinette und freie musikalisch-poetische Texte. Metastasio, Gellert, Ramler, Wieland, Weisse. Bedingungen des musikalischen Textes. 212

15. Kap. Vollendung der Tonkunst in höchster Schönheit durch die grössten Tonkünstler und die schönsten Werke von Haydn, Mozart, Beethoven. Ihre Eigenthümlichkeiten. 243

16. Kap. Worin in der ausgebildeten Musik die wahre Schönheit bestehe? Woraus ihre Kennzeichen und Wirkungen erkannt und wie reiner Geschmack am Schönen erlangt werde? 258

17. Kap. Intonation, Tonfarben, Charaktere der Musik und der Instrumente. Geschmacksverschiedenheit. Wesentliche und zufällige Schönheit. 276

18. Kap. Beispiele schöner Musikstücke aus den fünf letzten Jahrhunderten, zur Aussöhnung der Sinnen- und Verstandesurtheile. Geschmack, Zweck der Kunst. 299

Seite

19. Kap. Resultat einer musikalischen Aesthetik. Vollendung der Musik in der Oper und im Instrumentalspiele. Eigenthümlichkeiten der grössten Komponisten neuester Zeit. 312

20. Kap. Was und wie wirkt die Musik auf den Geist, auf die Intelligenz, auf die animalische Natur? 327

Anmerkungen zum Versuche einer Aesthetik der Tonkunst. 339

Anhang. Beispiele der Musikwerke. 347

Erstes Kapitel.

Ueber die Verschiedenheit der Anlagen in der menschlichen Natur. Hauptprincip einer Aesthetik.

§. 1.

In des Menschen Natur wurden vom Schöpfer, als nothwendig zu seiner irdischen Existenz, zwei Haupttriebe, Urfedern seiner Organisation, angelegt, in welchen alle übrigen Triebe verschlungen sind. Diese erregen den Menschen zu unaufhörlicher Thätigkeit. Es ist der Trieb der Erhaltung und der Trieb der Verschönerung seines Daseins. Jener sucht die Nothwendigkeiten, dieser die Annehmlichkeiten des Lebens. Beide erscheinen im Kinde wie im Greise, im Wilden wie im Weisen, im Bettler wie im Fürsten.

§. 2.

Vorzüglich aber kommen im Leben eines jeden, der zur gebildeten Welt gehören will, Momente vor, wo das Irdische nicht befriedigt, wo wir eines höheren Daseins inne werden, nämlich: des Inneren, Geistigen, Ewigen, welches man vom dunkelen Ahnden bis zum lichten Erkennen — Religion nennen kann.

Es gibt einzelne Menschen, in welchen das Göttliche in einer stetigen Offenbarung wirkt. Doch auch diese vermögen nicht dem Wechsel und der Ermüdung zu widerstehen, und das thatlose Sein und Bleiben in stetiger Offenbarung des Göttlichen zu ertragen; das Beharren in thätiger Ausübung dieser Offenbarungen zerstört ihr irdisches Dasein früh, wie in Raphael, Schiller, Mozart. Doch auch sie fühlen zu Zeiten ein Bedürfniss, dem Menschlichen wieder näher zu sein. Jene wie diese suchen einen Uebergang zum Endlichen in der Sphäre des Lebens, einen Stoff, an dem sich das innere gestaltlose Leben gestalte, wo in der Form sich der ewige Gedanke abspiegle. So wird das Bild, der Mythus, die Kunst, der Kultus — nothwendig.

§. 3.

Es besteht nun ein dreifacher Spielraum der göttlichen Idee: *a*) das thätige Leben, oder die Vernunft in der Praxis, *b*) die Wissenschaft, *c*) die Kunst. — So erscheint die göttliche Kraft in und an uns in dreifacher Gestaltung, als Tugend im religiös-thätigen Leben, als Wahrheit im Gewinne der Wissenschaften, und als Schönheit in Uebung und im Genusse der schönen Künste.

Diese erscheinen zusammen im Urmenschen als Gemeinsinn, nicht gesondert (wie im Polypen die sämmtlichen Sinne ungetrennt), und durchdringen sich selbst noch im Urgriechen, von dem uns die Geschichte oder eigentlich nur die poetische Sage die ersten Notizen muthmasslich angibt.

§. 4.

Nicht jeder Mensch kann jetzt sich schaffend (produktiv) in diesen drei Sphären beweisen; für die mehresten Menschen ist es genug, aus Wahl

oder aus Zwang sich nur mit dem Geniessen, Erkennen, Mitfühlen oder höchstens mit dem Wiederschaffen des von Anderen Geschaffenen zu begnügen.

Der mit Selbstthätigkeit und Plan in das Leben eingreifende Thatmensch, der körperlich kräftige Schaffer, — der selbstdenkende Forscher philosophischer Systeme — und der fröhliche Dichter und Bildner einer Kunstwelt — Jeder muss nur (selbstschaffend, oder vordenkend, oder empfangend und nachempfindend) ernstlich Etwas wollen.

§. 5.

Weil nun jeder Mensch, als different-organisirtes und gebildetes Wesen, Etwas will: so entsteht das Mannigfaltige in der Lust, im Willen, in der That, im Geschmacke, und das Auseinanderstreben desselben. Doch erkennt jeder in der endlichen Richtung des Strebens die Einheit der Abkunft, des Ziels und der Verwandtschaft der einzelnen Richtungen. Je nachdem im Handeln der Instinkt oder die Maxime, in der Wissenschaft die Befangenheit in einem Systeme oder die freie Ansicht, in der Kunst eine handwerksmässige Rücksicht auf Bedürfnisse, oder mehr die Reflexion auf innere Ideen und veredelte Gefühle erscheint: so wird sich in der Entwickelungsfähigkeit entweder die Einseitigkeit der Anlagen, oder deren Vielseitigkeit offenbaren; — immer aber in der Lebendigkeit der göttlichen Idee, und in Rücksicht auf Anderer Bestrebungen als tolerant und gleichen Werth anerkennend — sich beweisen.

§. 6.

Diese verschiedenen Richtungen der Thätigkeiten modificiren sich unendlich nach den ver-

schiedenen Organisationen, Anlagen und Modifikationen der menschlichen Natur. Die Sinnennatur des Menschen ist den Darstellungen und Eindrücken der äusseren Welt, die geistige Natur den Vorstellungen einer inneren Welt zugerichtet. Dort verhält sich der Mensch mehr leidend, empfangend, fühlend, nothwendig anerkennend; hier rückwärts wirkend, und seiner Freiheit und seiner Erkenntniss sich erfreuend. Ueber jene haben wir wenig Gewalt, sie willkührlich herbeizuführen oder abzuhalten; den durch innere Thätigkeit erwachten Gedanken können wir aber wieder erwecken, erschaffen und richten. Die äussere Welt ist allen gemeinschaftlich, aber die innere trägt jeder mit sich umher.

In Rücksicht der Eindrücke, die die äussere Welt auf uns macht, sind wir ziemlich einerlei Meinung; in Rücksicht der Gedanken (innerer Vorstellungen) und der Gefühle zeigt sich die grösste Mainngfaltigkeit und Verschiedenheit.

§. 7.

Beide Naturen, vereinigt, bestimmen das Wesen des Menschen, seine Menschheit (Humanität). Die Sinnennatur, von der geistigen, freien Thätigkeit entblösst, unterscheidet sich wenig von der Thierheit. Die Geistesnatur, von der sinnlichen befreit, fällt mit dem Charakter des Göttlichen zusammen.

Solche Trennung liegt aber ausser dem Gebiete der Erfahrung, wenigstens in Rücksicht des letzten Zustandes. Die Vereinigung beider Naturen ist indessen weder mechanisch, als zwei Dinge neben einander und gesondert, noch chemisch gemischt als ein Drittes erscheinend, sondern dynamisch durchdrungen, so dass jede Natur ihre Eigenthümlichkeit behält, jede auf die andere besonders

einwirken, und doch gemeinschaftlich erscheinend thätig sein kann — so dass der vollkommene Mensch auf keinem Punkte rein geistig, oder rein leiblich genannt werden kann.

Die ächte, reine, menschliche Natur zeigt sich in ihrer Totalität als wahrer Mensch, in welchem der ursprüngliche Charakter jeder Natur in der Erscheinung hervortreten kann.

§. 8.

Ausser dieser dynamischen Gleichsetzung beider Sphären findet auch noch eine reelle Gleichsetzung Statt, wo nicht die Erscheinung einzelner Bestandtheile (Faktoren) hervortritt, sondern der Charakter ihres Produkts. Diese dritte, jene beiden verknüpfende Sphäre ist im Gemüthe des Menschen beschrieben. Dieses besteht also in der reellen Gleichsetzung des geistigen und sinnlichen Princips. Das Gemüth tritt als ein neues eignes Produkt in die Erscheinung, und bildet eine neue Welt um sich.

Dieses Gemüth ist es, mit dem wir es in der Theorie der schönen Künste, oder in der Aesthetik zu thun haben, und auf welches wir insbesondere unsere Ansicht der Musik richten müssen. (S. unten §. 27.)

Zweites Kapitel.

Vom Gemüthe, als dem Organe der Poesie und der Aesthetik.

§. 9.

Die Sinnennatur enthält die Organe zur Aufnahme der Eindrücke aller uns umgebenden Dinge; unser Geist ist oder besitzt das Organ unserer Ideen; das Gemüth wird das Organ für die poetische Welt, über welche die Sinne, die Imagination und Phantasie, als Obergewalten regieren, wobei Verstand und Vernunft nur das Ministerium ausmachen. Die Affektion desselben heisst Poesie in der weitesten Bedeutung.

Die Poesie ist kein Gegenstand im Aussen; sie ist ein eigenthümliches Sein des Menschen, welches sich in ihm bald von grösserer, bald von geringerer Herrschaft und Dauer, bald bewusstlos kommend oder fliehend vorfindet.

Nach Vertheilung der Anlagen, deren Bildungsfähigkeit in den Grundzügen einzelner Menschen erscheint, drückt sich bald ein vorherrschender Antheil von Geist aus, bald von Sinnlichkeit, bald von Gemüth. Bald gebietet der Geist als das männliche Princip, bald die Sinnlichkeit als das weibliche, bald das Gemüth als das durch Vereinigung jener beiden Naturen Erzeugte, dem bald der Vater aus Wohlgefallen, bald die Mutter aus Schwachheit, bald beide aus Liebe den Vorrang überlassen; bald beherrschen zwei dieser Qualitäten die dritte; bald, wiewohl seltener, als im harmonischen Familienleben, tritt unter allen dreien ein gleichmässiges Verhältniss ein — dies sind die lieb-

lichsten und glücklichsten Naturen — wozu wir Luther, Haydn, Göthe rechnen möchten.

Wir finden Menschen mit vorzüglicher geistiger oder gemüthlicher Anlage, und doch mit weniger Sinnlichkeit; andere mit vieler Sinnlichkeit, auch etwas Gemüth, aber wenig Geist; andere bei vielem Geiste und vieler Sinnlichkeit mit wenig Gemüth. (Daher die differenten Neigungen und Urtheile in Kunstsachen. (S. §. 91., 96. u. 104.)

§. 10.

Demnach wird jeder seinen Grundton finden und beurtheilen können, wohin er gehöre in Hinsicht seiner fixen und permanenten Anlagen, und Ausbildung derselben. Jeder wird an sich beobachten, dass zu verschiedenen Zeiten die nicht vorherrschenden und in der Herrschaft untergeordneten Naturen mit verschiedener Dauer hervortreten, welches wir Zustände, Stimmungen nennen.

In einem Menschen, in welchem im Allgemeinen das geistige Princip die Oberherrschaft hat, können Stimmungen sinnlicher Art, oder des afficirten Gemüths vorkommen, und umgekehrt; aber nur vorübergehend.

In deutlichen Zügen hat die Natur diesen Unterschied in den Geschlechtern festgesetzt; den Mann mit vorherrschender Geistesanlage, entsprechender Kulturfähigkeit, Phantasie, schaffender Kraft und Dauer seines thätigen Taglebens — Denkens und Wollens. Die Bestimmung des Weibes hingegen ist in engerer (nicht niedrigerer) Sphäre der äusseren Umgebung begrenzt, im empfänglichen Nachtleben der Gefühle, vielseitige Thätigkeit und Geduld im Ertragen äussernd. — In der Liebe, d. i. in Vereinigung beider Naturen, wird das Gemüth oder die

Poesie selbst dargestellt, wie denn die Liebe der Einungs- und Wendepunkt aller Poesie in Dichtung und Kunst ist. (4.)

§. 11.

Nach jener Differenz der Zeiten spricht sich ferner im Kinde wie im Alten die Sinnlichkeit mit wenigem Gemüthe aus; im Jünglinge herrscht bei Gemüth das Reich der Phantasie und der Ideen mit dem lebendigen Drange, dies Reich zu durchfliegen; bei der Jungfrau die Einbildung und der Drang der Sehnsucht; im männlichen Alter erscheint die Ausgleichung der äusseren und inneren Welt mit steter Hinsicht auf Wirken und Geniessen.

Eben dieselbe Differenz offenbart sich in den verschiedenen Zeitaltern des Menschengeschlechts; in der rohen Kindheit, in der Halbkultur und in der sittlichen Ausbildung. So wie in einzelnen Menschen und verschiedenen Zeitaltern hat sich auch bei verschiedenen Nationen diese Verschiedenheit der sinnlichen, geistigen oder gemüthlichen Herrschaft bewiesen; und sie bestimmt noch den Charakter derselben; z. B. beim Italier die lebendige Sinnlichkeit mit Leidenschaft und Geistesblitzen bei wenigerem Gemüthe; beim Engländer hingegen der forschende Geist bei stumpfer Sinnlichkeit, und daher mit beschränktem Gemüthe; beim Deutschen das vorherrschende Gemüth mit vielem Geiste und mässiger Sinnlichkeit. (5.) Diese Erscheinung im Allgemeinen möge uns als Wink zum Urtheile dienen!

§. 12.

Doch wird nicht leicht ein Mensch gefunden werden, bei dem sich nicht Momente von Anregungen bald von einer, bald von der anderen der ihm mangelnden Naturen einfänden. Wer hat

nicht einmal eine poetische Stimmung erfahren, sei es bei Anlass schöner Naturscenen, dichterischer Worte, musikalischer Töne, dramatischer Darstellungen, ausdrucksvoller Gemälde? Wer hat nicht beim Schweigen der Sinne die Thätigkeit des Geistes bei einer erkannten Wahrheit, bei einer edlen That empfunden? Oder, wer erinnert sich nicht einer sinnlichen Rührung bei ruhendem Geiste, z. B. bei einer reizenden Melodie, beim ätherischen Geruche einer Rose oder Nachtviole, bei einem wahren oder auch nur gemalten schönen Menschengesichte?

§. 13.

Sinnliche Rührung allein kann aber noch nicht Poesie genannt werden; doch ohne sinnliche Rührung gibt es keine Poesie. Kein Werk der schönen Künste vermag uns ohne Einmischung der Sinne in eine poetische Stimmung zu versetzen und darin zu erhalten; auch nicht die blosse Thätigkeit des Geistes, keine Vernunft, keine Ansicht, kein Wille.

Werke der schönen Künste können wohl ein hohes geistiges Interesse, z. B. des Unterrichts, der Belehrung, des Findens eigner Ideen bei fremden Ideen einflössen, z. B. bei einer Aehnlichkeit einer Silhouette mit der Physiognomie eines Bekannten oder einer Melodie. Blosses geistiges Interesse gibt aber eben so wenig poetischen Genuss, als dieser Genuss ohne jenes sinnliche Interesse Statt findet. Weder Wohlgefallen der Seele, noch Sinnenkitzel allein gewähren den wahren poetischen Genuss.

§. 14.

Bei einem wahren poetischen Genusse sind wir uns bewusst, beides, sinnliche Rührung

und geistige Thätigkeit, empfunden zu haben — ohne beide trennen zu können. Je weniger wir von der einen Seite darüber reden konnten, und auf der anderen Seite blosse Affektion unserer Sinne bemerkten, je vollendeter war unser Genuss im Einklange beider Naturen. Die Einwirkung des Kunstwerks bestimmt nach dem Genusse unser Urtheil über Gehalt, Werth und Verdienst desselben.

§. 15.

So wie die geistige Thätigkeit mit sinnlicher Rührung im Einklange, oder die Affektion des Gemüths uns in den poetischen Zustand, in das Gebiet der Kunst versetzt: — so versetzt uns die Affektion des Geistes allein, oder der Sinne allein, in den prosaischen Zustand.

Die Poesie ist die einzige zweite Welt in der hiesigen; oder, wie Singen zum Reden, so verhält sich die Poesie zur Prosa. „Die Singstimme steht (nach Hallers Physiologie) in ihrer grössten Tiefe doch höher, als der höchste Sprechton;“ und wie der Sington für sich allein schon Musik ist, noch ohne Takt, Melodie und harmonische Verstärkung: so gibt es Poesie ohne Metrum, ohne dramatische und epische Reihe, ohne lyrische Gewalt. „In Bildern spiegelt sich das Leben besser, als in todten Begriffen,“ sagt Jean Paul (6); „nur für jeden anders.“ Der Definitionen der Dichtkunst sind so viele, als Leser, Beschauer und Hörer.

§. 16.

Es gibt nur Eine Poesie als Mutter verschiedener Kunsttöchter, die sich nur nach differenten Darstellungen durch verschiedene Stoffe auf Auge und Ohr einwirkend unterscheiden — wie Malerei und Musik. — Es besteht aber eine

doppelte Prosa, eine rein geistige, z. B. die Mathematik, Sittenlehre, Metaphysik etc.; und eine rein sinnlich körperliche, wie die Beschreibung einer That, eines Schmauses, eines Thiers — jene Verhandlung aus einer Reihe von Ideen, diese aus dem alltäglichen Leben; beides Thätigkeiten in der menschlichen Natur in ihren Elementen.

Die Poesie hingegen befindet sich in der Durchdringung und Einheit dieser Elemente, wie im Centrum der Menschheit. Diese ist also ein eigenthümliches Sein des Menschen; möge der poetische Zustand als ein beständiger Grundzug, oder als eine vorübergehende Stimmung erscheinen, immer ist sie eine Affektion des Gemüths.

Wir verstehen aber hierbei nur die innere Poesie, die poetische Natur eines Menschen, im Gegensatze der äusseren, in einem erdichteten Kunstwerke dargestellten Poesie, wie in einem Drama, einer Zeichnung, in einer Sinfonie, in einer Arie, in einem gothischen Tempelgebäude, im belvederischen Apoll, in einer Raphaelischen Madonna.

In diesen Produkten der schönen Künste muss jene innere Poesie sich verkörpert haben, und zu uns wie lebendig sprechen. Sie muss also zum Entstehen und zum Verstehen des Kunstwerks vorausgesetzt werden; weil es weder ohne einen poetischen Künstler, noch ohne poetische Betrachter zum Anschauen kommen kann. So kann ohne solche poetische Fähigkeit kein schaffender Musikus gedacht werden. Die Fähigkeit macht indessen allein noch keinen Komponisten oder Maler. Es muss eine lange technische Uebung dazu kommen und Studium oder Vergleichung und Nachahmung nach guten Vorgängern und Wegweisern. Darum, wären Raphael und Mozart ohne Hände

geboren, (wie ein Witzling einmal gesagt hat) — jener kein Maler einer Cäcilia, und dieser kein Tondichter des Don Giovanni gewesen — jener nicht ohne den gemüthlichen Lehrer Perugino, und dieser ohne seinen unermüdlichen Vater, der das Genie weckte, und ihn als Kind elementarisch früh zu bilden begann.

Drittes Kapitel.

Die Poesie, in verschiedenen Künsten geoffenbart.

§. 17.

Bisher haben wir nur von der inneren subjektiven Poesie, als Schöpferin der schönen Künste, gehandelt. Als Inbegriff aller Künste weiss sie die verschiedenartigsten Leistungen stellvertretend unserer Einbildungskraft vorzuführen.

Nunmehr wollen wir von der äusseren oder objektiven Poesie, d. i. von der poetischen Darstellung, welche uns den Begriff von der Kunst gibt, ausführlicher sprechen. So wie wir denjenigen, in dem sich Poesie befindet, einen poetischen Menschen nannten: so müssen wir denjenigen, welcher Poesie darzustellen vermag, einen künstlichen Menschen, und in manchen Fällen einen Künstler nennen, selbst einen Feuerwerker, einen modernen Confiturier, selbst einen genialen Koch nach dem Urtheile feiner Schmecker.

Der Künstler eigentlich schöner Darstellungen muss aber als ein freier, gleichsam blos spielender Mensch erscheinen — in einer selbstgeschaffenen, abgeschlossenen Welt, in welcher er Nothwendigkeit und Zufall, Verstand und Laune, Ruhe und Affekt, Gefahr und Glück, Gedanken und Gefühle anregt. Dadurch unterscheidet sich der Künstler im Schönen vom mechanischen Künstler und vom technischen Handwerker, welcher an nothwendige Bedürfnisse und an Gebräuche gebunden ist. Der freie Geist aber des Schönkünstlers kann auch mit der Wirklichkeit spielen, wenn er das Leben selbst poetisch zu nehmen vermag. (7.)

In dieser Rücksicht spricht man von *freien Künsten*, die uns Fernes nahe bringen und Fremdes zu Eigenem machen, ohne Raub — Flüchtiges festhalten, ohne Aufwand. Wiewohl es eine Zeit gab, wo auch die Schönkünstler, wie Baumeister, Maler, Musiker, in Fesseln der Handwerksgilden gebannt waren: so war dies doch nur in Rücksicht bürgerlicher Verhältnisse; die freie Thätigkeit in Hervorbringung schöner Kunstwerke konnte dem Genie nicht gehindert werden — wie wir an dem häuslich beschränkten *Albr. Dürer* und *Beethoven* erkennen.

§. 18.

Die Darstellung geschieht durch die *Sprache* — nicht blos in Worten bestehend, sondern auch in Gebehrden, Mienen, Bildern, Hieroglyphen, unartikulirten Tönen — kurz, Sprache heisst: jedes Merkmal, wodurch der Mensch sein Inneres für Andere erkennbar, oder wodurch er *das, was in ihm Vorstellung ist, zur äusseren Vorstellung macht*, damit es in anderen Menschen *wieder innere Vorstellung* werde, gleichviel durch welche Mittel, ob durch Töne, Gebehrden, Bilder, Worte.

Viele arbeitende oder ernste Leute sehen solche spielende Kunst-, Dichter-, Zeichen-, Musikwerke für unnütze Dinge an, weil sie nicht fähig sind, eine andere als artikulirte Sprache zu verstehen, und nicht bedenken, oder nicht wissen, dass der spielende Darsteller lange ein mühsamer Arbeiter war und noch sein muss, um etwas Vorzügliches zu leisten; sie urtheilen herabwürdigend, weil sie zu stumpfsinnige Naturbeobachter sind, die nicht bemerken, dass Spiele dem Kinde wie dem Greise, ja allen Menschen zur Erholung nach der Arbeit nothwendig sind. Darum sind die *Spiele der schönen Künste*, und *vorzüglich der Ton-*

kunst, der menschlichen Gesellschaft so nützlich, und als die reinsten, unschuldigsten und edelsten zur Versittlichung der menschlichen Natur so nothwendig.

19. §

Aus einem höheren Gesichtspunkte erkennen wir demnach den Zweck jeder Sprache, indem wir sie als Bewusstsein, als wesentliches Kennzeichen der Menschheit, als den humanen Grundtrieb in der Natur des Menschen zur Verschönerung seines Daseins — bestimmen.

Ohne Bewusstsein der umgebenden Welt weiss der Mensch nichts von sich selbst, und ohne Sprache nichts von seiner Gattung.

Die Gegenstände des Bewusstseins sind:

a) die äussere Welt (empirisches Bewusstsein);
b) die innere Welt (das erkannte Ich), das Selbstbewusstsein;
c) das Bewusstsein eines fremden Inneren durch eine Sprache mitgetheilt.

Dadurch erlangt der räumlich und zeitlich begrenzte, von anderen Wesen getrennte Mensch zur Wissenschaft seines Selbst und seiner Gattung — indem das Wissen und Können Aller zum Wissen eines jeden Einzelnen, und das Wissen und Können des Einzelnen zum Wissen Aller wird — und die durch Zeit und Ort getrennten Geschlechter durch Sprachen (Zeichen von Ideen) zu einander gelangen; indem sich die Vergangenheit der Gegenwart, und die Gegenwart der Zukunft mittheilt — durch die Sprache der Schrift, der Tonzeichen, der Farben oder der plastischen Formen.

Darum verstehen wir heutiges Tages sogar die Hieroglyphenschrift der Aegypter besser, als die Tonschrift der griechischen Musik, weil uns

von jener in neuester Zeit die Bedeutung der bisher vermeinten symbolischen Zeichen als Buchstaben und bestimmte Zeichen von Ideen erklärt worden sind (8), von dieser aber keine bestimmte deutliche Tonschrift übrig geblieben ist. (Von einigen noch ungewissen Exempeln s. unten §. 43.) Darum ist die Erfindung des Guido von Arezzo so unendlich wichtig, weil die seit seiner Zeit erfundene Notenschrift, die späteren Kompositionen eines Palestrina, eines Händels zu uns herüber gekommen sind, und die vollendeten Werke der neuesten Zeit, eines Mozart, eines Hummel, Genuss und Muster der spätesten Nachwelt bleiben werden.

So beschreibt und vollendet sich im poetischen Sein und Leben der Kreislauf der Kunst zwischen Künstlern, Beschauern und Darstellern, zwischen denen als verknüpfendes Glied der Künstler steht.

Ein hoher, ehrwürdiger Stand!

§. 20.

Seit dem philosophischen Denker Kant gehört die Dichtkunst im engeren Sinne nicht mehr zu den schönen Wissenschaften, wohin man sie ehemals gezogen hat; man kann sie nicht als eine Wissenschaft erlernen; denn gereimte Poesie in rhythmischen Versmaassen, die man auch wissenschaftlich zu bilden erlernen kann, ist eben so wenig Poesie, als enharmonische Geschwindläufer und taktmässige Harpeggio's auf einem Instrumente — Musik sind.

Man hat die wesentliche Einheit der Dichtkunst mit den übrigen schönen Künsten fast allgemein erkannt. In unsern Tagen erscheint die Poesie als Allgemeinheit aller, die Dichtkunst als specielle schöne Kunst ihrer Deutlichkeit wegen an der Spitze der freien, schönen Künste.

Darum steht Homer, in Rücksicht der Geisteshöhe und sonniger Klarheit, über Praxiteles, Shakespear über Händel, Tasso über Raphael, und Göthe und Schiller werden stets über Haydn und Mozart stehen; obgleich alle an Genie gleich zu achten, und diese durch ihre sinnlicheren, in allen Sprachen verständlicheren Werke allgemeiner sind, und auf der ganzen Erde unendliches Vergnügen allen Menschen machen können, weil die musikalische Sprache von allen Nationen verstanden und gefühlt wird; die Wortdichter aber erst durch Erlernung der Ursprache — oder durch Uebersetzungen, und nur von Wenigen verstanden werden können.

Der Unterschied der schönen Künste besteht nur in den Mitteln ihrer Darstellungen.

Die Beredtsamkeit ist willkührlich; da derselbe artikulirte Ton in verschiedenen Sprachen verschiedenen Sinn anzeigen kann; die Bedeutsamkeit aber der anderen Kunstelemente, die Töne der Musik, die Formen der Baukunst, die Gestalten und Farben der Skulptur und Malerkunst, die Bewegungen der Mimik und Tanzkunst — sind bei allen Völkern dasselbe — (bedeuten fast überall dasselbe) — also nothwendig.

Die Dichtkunst unterscheidet sich auch noch durch ihr wesentliches Gebiet der Anschauungen des inneren Sinnes, der Einbildung und der Phantasie; daher konnten der blinde Homer und Pfeffel dichten, weil sie das Gestaltete nach ehemals gesehenen Gestalten verähnlicht oder verschieden bilden konnten, der blinde Tischbein historische Bilder malen, und der taube Beethoven Sinfonien und Messen komponiren, weil er ein so vollkommener Dichter war, wie irgend Einer, und so in seiner Abgeschlossenheit Tonwerke höherer

Art für künftige Geschlechter dichtete — mit Hülfe seiner Phantasie und Einbildung. (9.)

Die übrigen schönen Künste des Raums verdanken indessen ihre Anschauung hauptsächlich nur den äusseren Sinnen.

§. 21.

Im gemeinsamen Gebiete der Künste äusserer Anschauung ist Form und Materie zu unterscheiden. Bei allen Erscheinungen der Aussenwelt ist die Form:

1) im Raume, d. i. im Auseinandersein der Theile, und
2) in Zeit, als Vorstellung des Aufeinanderfolgens — zu bemerken.

Jede dieser Formen, sowohl im Raume als in der Zeit, hat ihre eigenen Künste. Zu jener gehört die Baukunst, als eine Konstruktion des Raums, zu dieser die Musik, als eine Konstruktion der Zeit.

In beiden Künsten kömmt es auf Gleichmaass, Verhältniss, Proportion und Symmetrie an; daher haben beide Künste in ihrer Mechanik einen mathematischen Theil. Deswegen mag ein Aesthetiker einmal ein schönes Gebäude eine versteinte Musik genannt haben. Die ästhetische Theorie weiss indessen nichts von dieser Mathematik; ihre Gesetze bestimmt ein feines und geübtes Ohr — sie hat es nur mit den Tonschönheiten zu thun.

Beide Künste des Raums und der Zeit verbinden sich zu einer dritten Kunst, indem die eine durch die andere bestimmt wird. Dies gemeinschaftliche Produkt ist Orchestik im allgemeinsten Sinne, oder im engeren die Tanzkunst, deren Bewegungen in Raum und Zeit erfolgen, indem sie nämlich gegebene Räume in gegebenen Zeiten durch-

misst, d. i. Formen des Raums nach successiven Formen der Zeit (der Tanzmelodie) beschreibt. Man könnte sie demnach bewegliche Plastik oder plastische Musik nennen. Da sich Gefühle durch Bewegungen, Mienen, Laute, Töne äussern: „so wird der Tanz — Musik für's Auge genannt werden können. Schöne Gefühle haben einen schönen Ausdruck; nur diese sind Gegenstände der schönen Kunst, in der Musik durch Lieblichkeit, im Tanze durch Grazie — darstellbar," sagt die Markgräfin von Anspach in ihren Denkwürdigkeiten.

§. 22.

Diesen Künsten stehen die Künste der Bildnerei gegenüber, die es nämlich mit äusseren Anschauungen zu thun haben. Hier offenbart sich wieder eine Doppelheit (Duplicität); der Malerei kömmt Länge und Breite zu, sie entbehrt aber der Tiefe, der Dicke, welche der Skulptur oder Plastik, als der dritten Dimension des Raums — zukömmt.

Der Skulptur, als der höchst vollendetsten Form, mangeln dagegen die Farben, welche den körperlichen Kunstwerken durch zu grosse Natürlichkeit schaden würden. — Die Farbe mag nur den künstlichen Blumen des Damenschmucks verstattet sein, sie machen keinen Anspruch auf edle Kunstwerke. Eine gemalte Büste würde sich der Wirklichkeit nähern, und im Anscheine des Lebens die todte Starrheit widerlich machen. Solche Natürlichkeit in treuester Darstellung gehört wieder ins Gebiet der Prosa, deren Zweck treueste Natur und höchste Wahrheit ist. Darum unsere unheimliche Empfindung in einem Kabinett von Wachsfiguren mit natürlichen Kleidern behangen! So wird Napoleons Büste mit schwarzem Hute

und stechenden Augen, rothgefärbten Wangen, grüner Uniform und goldenem Bruststerne ein lächerlicher Gegenstand. Die gemalten Wandskulpturen in den Tempeln des ägyptischen Theben verrathen die Kindheit der Kunst, und die einzelnen antiken Statuen in Rom und Neapel mit Glasaugen, vergoldeten Haaren, Büsten römischer Consuln mit Bekleidung von farbigen Kalkspaten zeigen den überkünstelten Ungeschmack der späteren Zeit. Dieser übertriebenen Natürlichkeit sind die gesuchten Tonnachahmungen der Komponisten ähnlich, wo man die Nachtigall schlagen und den Guckguck am unschicklichen Orte rufen, die Eulen heulen und die Finken pinkpinken hört.

Beim gemalten Portrait vermissen wir nicht das Leben, weil es nicht darauf abgesehen ist, bis zur Wahrheit zu täuschen. Denn der Mangel der plastischen Erhabenheit hält die Idee der Kunst fest. Beethoven's Gewitter kann nicht erschrekken, denn es fehlen ihm die Blitze; es zeigt nur die Kunst des göttlichen Phantasten, deren sich der staunende Zuhörer erfreut. Sein Nachtigall-, Wachtel- und Guckgucks-Schlag in der Pastoral-Sinfonie ist ein humoristischer Einfall — der nicht am unrechten Orte zeigt, dass er auch die Natur nachäffen kann, wenn er will.

§. 23.

Die Mimik vereinigt die Duplicität der Körperlichkeit und der Farbe in einer lebendigen Kunst, wie der Tanz auch als lebendige Kunst aus der Architektur und Musik hervorging. Der Gipfel beider Künste, ästhetischer Bewegung (Tanzkunst) und ästhetischer Gebehrdung (Mimik), treten selbst wieder in einer dritten poetischen Kunst zusammen, um die Orchestik oder sogenannte Pantomime (schweigendes Drama) zum Anschauen zu bringen,

und wozu sich die Musik als Dienerin gebrauchen lässt. Hier ist das Wort Orchestik in engerem Sinne als oben §. 21. zu nehmen; dort deutete es nur graziöse, geregelte Bewegung im abgemessenen Raume und Zeit nach dem Takte der vorherrschenden Musik an; hier aber ist die dramatische Handlung, welche Gedanken und Gefühle ausdrücken soll, die Haupt-, und Musik nur die Nebensache; wiewohl die eingemischten Solotänze mit Luftsprüngen, Kräuseldrehungen und Statuengestalten mehr zu jener, nämlich zur mechanischen Tanzkunst, gehören.

§. 24.

Die Kunst der inneren Anschauung (im Gegensatze der äusseren) bedient sich der Töne als Elemente der Gedanken- und Gefühlssprache. Sie erscheint als Quelle aller Poesie, oder eigentlicher: die Dichtkunst, im engeren Sinne genommen, erscheint wieder doppelt in Materie und Form.

Die Materie scheidet sich in artikulirte Rede und unartikulirte Tonsprache. Die Zeichen der ersten haben bei gebildeten Völkern bestimmte Bedeutung der Ideen erhalten; ihre Verschiedenheit zeigt die Willkührlichkeit derselben an. (§. 20.)

Die tönenden Laute der Gesangssprache sind aber dem ganzen Menschengeschlechte verständlich. Ihre verschiedene Bedeutung erhält sie durch die Form. Die Form beider Tonsprachen entspricht *a*) der Zeit, in welcher unsere Gemüthszustände auf einander folgen, und *b*) der Metrik, welche die dichterischen Gedanken ästhetisch regelt, und im Versmaasse oder rhythmischen Bewegungen erscheinen lässt.

Die technische Kunst der Materie kann

entweder in der Poetik (Verskunst, Wissenschaft der Gedichtsform), oder in der theoretisch-praktischen Musik erlernt werden. Jene regelt die Materie der dichterischen Idee im poetischen Wortausdrucke; diese regelt die freieren willkührlichen Empfindungstöne in melodischen Phrasen und harmonischen Einkleidungen.

In der musikalischen Tonsprache verlieren wir die Bestimmtheit der Wortsprache; wir gewinnen dagegen, indem wir auf einer Andeutung länger verweilen, und Erscheinungen aus der Gemüthswelt so mit Tönen umweben können, dass mit der Andeutung zugleich die Sache gegeben ist, dass sich bei uns selbst und bei Anderen das Gefühl an das Auspesprochene knüpft. Darum ist mehrentheils die Musik eindringlicher, als die kälter scheinende Wortsprache. Verbunden theilen sie sich einander ihr Vermögen mit; das gesprochene Wort wirkt durch die Belehrung, Ueberzeugung, Entschliessung des Geistes, das gesungene durchs Gefühl zum Herzen. Es gibt aber einzelne gedankenreiche Lieder, an denen die besten Komponisten ihre Kunst verschwenden, wo die Deklamation nur die vielfachen und zarten Modulationen auszudrükken vermag. Wer könnte Schiller's Lied der Freude genügend in musikalischen Tönen und Accenten ausdrücken? Voglers Eroberung der Stadt Jericho war ein musikalischer Missgriff. Geschichten wollen sich eben so wenig unter die Herrschaft der sonst gewaltigen Musika fügen, als unzählige Begriffe, Zustände, Gedanken und Empfindungen — z. B. Reue, Schaam, Artigkeit, Bescheidenheit, Dankbarkeit, Reinlichkeit, List, Vorsicht, Schlauheit.

§. 25.

Die Vereinigung der Poetik mit der Metrik

macht die eigentliche *Dichtkunst*, und das *Gedicht*. Die Verbindung der Poesie mit *metrischen Melodien* konstituirt die *Tonkunst*, und das Produkt ist ein *Tonstück*.

Die in eigenen Kreisen sich haltenden Gattungen der Dichtkunst erscheinen 1) als *Epos*, 2) als *Lyra*, 5) als *Drama*. Die *erste* erzählt oder beschreibt *pontische Begebenheiten*, und fordert mündliche Ueberlieferungen an die Menge durch einen Einzelnen (den Erzähler) in mancherlei Versarten, mehrentheils in *jambischer* Form der Zeilen (mit kurzer Sylbe beginnend) in laufender Bewegung, z. B.

◡ | – ◡ | – ◡ | – ◡

mit mehr oder weniger Füssen; oder im griechischen Versmaasse des *Hexameters* und *Pentameters* in daktylischer Form:

– ◡̄ ◡ | – ◡̄ ◡ | – ◡̄ ◡ | – ◡̄ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡̄

Die *zweite* schildert hervortretende *Empfindungen*, gesteigerte *Phantasien* und Leidenschaften in *jambischer* und *trochäischer* Form (in dieser letzten mit langer Vorsylbe beginnend) in schwerem, charaktervollem Gange, aber in sangbaren Strophen abgemessen:

– ◡ | – ◡ | – ◡ | – ◡
– ◡ | – ◡ | – ◡ | –

Es kann auch 1 Fuss mehr sein zu ernsterem, oder 1 Fuss weniger zu heiterem Inhalte.

Die *dritte*, welche aus der Vereinigung der beiden ersten hervorgeht, stellt Gespräche in Handlungen — (in *metrisch geregelten Reden*) poetische Handlungen, phantastische Begebenheiten dar, mehrentheils auf der Bühne darstellbar. (§. 40. ausführlicher.)

Die höchste Blüthe der redenden Kunst, das *Drama*, welches mit der Deklamation, Mimik und plastischer Malerei zur *Schauspielkunst* sich

erhebt, indem diese unter gewissen Bedingungen alle 3 Gattungen in örtlicher und persönlicher Gegenwart vereint — tritt endlich mit der höchsten Blüthe der Tonkunst und der nicht redenden Künste, Orchestik und Tanzkunst, in einer Verbindung zusammen — und erreicht dadurch den Gipfel aller vereinten schönen Künste in der Oper, als Totalität alles poetischen Lebens.

So stehen alle schönen Künste einzeln als Schwestern, von Einer Mutter geboren, in liebenden Verhältnissen, und machen zusammen einen ätherischen Familienkreis um den Menschen, um ihn zu bilden und zu erfreuen. Dem menschlichen Geiste kann daher nichts interessanter, als die Erforschung seiner eigenen Kultur, und dem denkenden Tonkünstler nichts merkwürdiger sein, als die Untersuchung, wie Musik in Verbindung ihrer Schwesterkünste Poesie, Mimik, Tanz — Malerei, Architektik — entstanden, bei welchen Völkern und welche Hülfsmittel sie ausgebildet — welchen Pfad sie zum Ziele gegangen, wie weit sie sich zur Anmuth erhoben, und im Volksgesange offenbart hat.

Wir verlassen fürs erste die übrigen Künste des Raums, und verfolgen die ersten Spuren der Tonkunst bei den bekanntesten Urvölkern — als dem Gegenstande unsers ästhetischen Versuchs.

Viertes Kapitel.

Musik in ihrer Urgestalt nach ästhetischer Ansicht im Allgemeinen, und insbesondere im Oriente, nach Sagen von ihren Wunderwirkungen. Musen. Moses. Musaeos.

§. 26.

Die Weltkunde zeigt, dass bei den Urvölkern Natur, Leben und Kunst mit allen ihren Zweigen sich in ihrer Religion vereinten. Jede Kunst hat ihre Entstehung und Ausbildung der Natur selbst zu verdanken; ihre Vervollkommnung und Anwendung kann dann mitgetheilt und absichtlich zu höheren Zwecken, zum Gottesdienste wie zu Volksfesten angewandt werden.

Für uns und für die verschiedenen Zwecke und zur Belehrung musste hier voraus jeder Kunst ihr Platz angewiesen, und der Zusammenhang aller unter einander gezeigt werden.

Um unserm vorgesteckten Ziele, wozu uns das bisher Gesagte nur den Weg anzeigen und leiten sollte, näher zu kommen, heben wir aus allen schönen Künsten die Musikkunst zur näheren Betrachtung heraus. Der beschränkte Raum verstattet aber auch hier nur Skizzen ästhetischer Ansichten.

Da das weite Feld musikalischer Aesthetik noch so wenig, zwar vielfältig, aber nur in Fragmenten angebaut ist (s. Note 2. im Vorworte): so dürfen wir hier auf keine Vollständigkeit oder auf ein durchgeführtes System Anspruch machen; zumal, wie Pr. Köppen meint, die Erkenntniss

der Schönheit wissenschaftlich unergründlich bleibt, aus Mangel einer Totalität der Schönheit, von welcher jedes einzelne Schöne ein Theil wäre.

„Die rechte Aesthetik," sagt Jean Paul, „wird einst von Einem, der Dichter, Philosoph und Künstler zugleich zu sein vermag, geschrieben werden. Es wird eine angewandte für den Philosophen geben, und eine angewandtere für den Künstler. — Wenn die transcendente blos eine mathematische Klanglehre ist, welche die Töne der poetischen Leyer in Zahlenverhältnisse auflöst, so ist die gemeinere nach Aristoteles eine Harmonestik (Generalbass), welche wenigstens negativ komponiren lehrt."

„Eine Melodestik gibt der Ton- und Dichtkunst nur der Genius des Augenblicks; was der Aesthetiker dazu liefern kann, ist selber Melodie, nämlich dichterische Darstellung (wenigstens Aufsuchung und Bezeichnung des poetisch musikalischen Schönen). Alles Schöne kann nur wieder durch etwas Schönes bezeichnet und erweckt werden." (10.)

Aus dieser etwas dunklen Jean-Paulischen Rede springt wenigstens der erste Satz hell in die Augen: dass es sehr schwer sei, eine Aesthetik der Musik zu schreiben; weil der Gegenstand oder der Stoff des Tons zu ätherisch, zu fein, zu flüchtig ist, um ihn festhaltend ruhig betrachten zu können. Da es nun nicht zu erwarten ist, dass die erforderliche Dreieinheit (Dichter, Philosoph und Musikus), etwa ein Göthe, Kant und Mozart in Einer Person, je auf Erden erscheinen werde; so werden es Leser und Kritiker nicht dem Verfasser dieses Versuchs als Unbescheidenheit deuten, wenn er wagt, in diesen Einleitungen zur Wissenschaft der Tonkunst einige Grundlinien zu einer Aesthetik der Musik zu be-

zeichnen, und in der vielleicht zu hohen Meinung von seinen kleinen Talenten steht, wenigstens in einem geringen Grade jene Dreieinheit zu besitzen. Er hat auch, wie Schubart vom musikalischen Aesthetiker fordert, den Wirkungen der Tonkunst sorgfältig nachgespürt, Principien, worauf sie sich gründen lassen, aufgesucht, und, wie Mengs, Hagedorn, Winkelmann, Herder und Göthe über Malerei und Skulptur, wie Schiller, Jean Paul über Poesie gedacht und geschrieben haben — über ein halbes Säkulum beobachtet, was man musikalisch schön nannte, wann und warum es das Herz bewegte, und Anspruch auf bleibende klassische Schönheit machen konnte — um endlich auch die Resultate seiner langen Erfahrungen der musikalischen Nachwelt mittheilen zu können.

§. 27.

Der sicherste Pfad zum vorgefassten Ziele wäre wohl der historische, mit Hinsicht der Entwickelung der Tonkunst, wenn uns der dunkle Gang in die Urwelt, aus Mangel ihrer Kunstwerke und Kunstmittel, nicht allzugrosse Schwierigkeiten entgegenstellte, welche jenen Heroen in ihren Fächern vor Augen standen.

Wohlan! Auch im Dunkeln trifft man manchmal fühlend und herumtappend auf Pforten und Auswege, die uns Licht im Labyrinthe verschaffen. Und die Natur, die beste Lehrerin ihrer selbst, ertheilt dem aufmerksamen Beobachter die verständlichsten Winke zur Erklärung der von ihr erlernten Künste.

Die Natursprache der Freude und des Schmerzes tönt frei aus der Brust eines jeden Menschen und menschenähnlich-organisirten Thieres; sie bedarf keiner äusseren Welt

und keiner Formen zu ihrer Bedeutung. Der Mensch kömmt zum Anschauen seiner selbst; er wird seiner und anderer Empfindungstöne inne, und wendet sie absichtlich zum höheren Zwecke an, indem er Vergangenheit und Zukunft auf die Gegenwart bezieht, gehabten Schmerz beweint, und über gehofftes Glück sich fröhlich ausspricht. In beiden Fällen wird seine Sprache Gesang.

Offenbar ist der Mensch ein singendes Geschöpf, wie keines mehr. Gesang ist so gut ein Zeichen der Menschheit, als der Gedanke. Die Nachtigall kann nicht singen, nur viele unbestimmte Töne zwitschern, schmettern. Sie muss diese Töne instinktmässig nach Antrieb der Temperatur von sich geben, sie kann nicht klagen und nicht jubeln, wann sie will. Der Mensch kann willkührlich seinen Ausdruck des Gefühls wiederholen. Das Kind oft eher, als es redet; der Gesang des Wilden ist verständlicher als seine Sprache, wie die Reisenden versichern; die rohesten Naturmenschen singen, und erfreuen sich der tönenden Klänge ohne bedeutende Worte, und ohne erst von Vögeln singen zu lernen. Der Mensch erzeugt nach gleichem, aber unbeschränktem Kunstinstinkte, wie die Vögel, eine Tonleiter. Das dreijährige Kind zeigt schon den Anfangspunkt; frei, nach Kreislauf menschlicher Thätigkeit, schreitet es in Wiederholung, Veränderung, Erweiterung der Stimme zu seinem Vorzuge vor dem Vogel.

Die Musik ist also so alt als die Welt; und die Elemente ihrer Künstlichkeit können nicht viel jünger sein, als die Schöpfung des Menschen selbst, wie Bodmer in seiner Noachide lieblich schildert.

§. 28.

Wahrscheinlich brauchte man in den ältesten

Zeiten keine Zeichen für unartikulirte Töne. Der Sänger (einerlei mit Musikus und Poeten) war zur Zeit des Hirtenlebens sowohl, als zur Zeit der Helden Lehrer der Religion. Musik und Dichtkunst waren anfänglich nicht getrennt. Blosse Instrumentalmusik kannte man nicht. Nur der Handtrommel geschieht im ältesten Denkmale des erhabensten Preisgesanges Erwähnung. (11.) Anderer Instrumente wird später nur in poetischen Sagen gedacht. Die rohen Naturmenschen haben fast nichts anders als Klapperwerkzeuge beim Gesange, womit sie einen scheinbaren Takt bezeichnen.

Der rohe Naturgesang, der in ungesuchten und ungebundenen Tönen das instinktmässige, momentane Gefühl ausdrückt, ist noch keine Musik. Es sind keine nach gewissen Intervallen bestimmte Töne, und diese lassen sich nicht nach einem Tonsysteme in Noten setzen. Sobald aber der Mensch aus dem ersten rohesten Stande in Bewusstsein auftritt, und Toninstrumente bildet, wird sein Sington bedeutender, und zeigt schon Keime der Civilisation und Kunst, wie beim Neuseeländer, Südseeinsulaner, Mohren etc., von denen im Anhange Proben mitgetheilt werden.

Der Naturmensch kömmt bei seinem Bedürfnisse nach Speise zum Schilfe, er bemerkt die hohlen Röhre — er bricht oder schneidet sie ab; er findet einen Rehknochen, bläst hinein — es tönt — es ist eine Flöte geworden — er bringt Löcher an, — es erscheinen mehr Töne. Er ahmt diesen nach. Es bedurfte keiner Nachahmung singender Vögel oder des Gesäusels des Schilfs, um Instrumente zu erfinden. Alle wilde und halbkultivirte Inselbewohner haben Flöten. Saiteninstrumente zeigen schon eine höhere Vermenschlichung eines Volks, das sich aus dem Hirten-, Jäger- und

Fischerleben erhebt. Dann wird die Tonfolge bestimmter, die Melodie reicher, der Gesang vollständiger (s. Anhang, Beispiele N. 1.). Die Genies treten als Vorsänger heraus, wie Joparas, Häuptling der Bodokuden in Ober-Brasilien, mit starren Augen einen langen Sang singend, um seine Horde zum Kampfe zu entflammen (12.). Die Tänzer und Sänger aus Südwallis, welche sich vor einigen Jahren hier sehen und hören liessen, und die Esquimaux, beide von den äussersten Grenzen der bewohnten Erde, stehen noch auf dieser ersten Stufe der Kunst, denn sie meinen etwas Schönes zu können, und Andere mit ihrem Geheule zu vergnügen — indem sie mit unbestimmten schnellen Tönen stets einerlei Worte hüpfend schreien — dann fortissime in der Dominante eine Fermate kauernd und die Augen verdrehend aushalten. (13.) Hier erscheint schon eine Art Skale und Takt. (S. Anh. N. 2.)

Ein singender Poet oder ein dichtender Sänger (Seher, Prophet) sang in seiner Begeisterung Gedanken und Empfindungen ohne vorbestimmte Formel einer Tonreihe oder eines ganz genauen Zeitmaasses. Auf diese Weise begeisterte noch vor einigen Jahren der Held aus Suli, Marko Botzaris, mit der Cither in der Hand seine bewaffnete Armatolis gegen die Türken. (14.) Der hellenische Sänger hält sich nicht genau, weder in Melodie noch im Takte. (S. Anh. N. 3.)

Höchstens wiederholte der hebräische Sänger einige Phrasen von ähnlicher Länge, wie die Parallelen der Mirjam und der Debora (2. Mos. 15.), welche die Zuhörer in der Wiederholung nachsingen konnten. Dieses ist beim griechischen und jüdischen Gottesdienste noch erhalten. Auf diese Weise mag David seine Hymnen selbst vorgesungen haben, oder vom Vorsänger Assaph

haben einsingen lassen. Ein Anklang von Antiphonien in diesen parallelen Phrasen (fast gleichlangen Wortsylben des etwas veränderten Sinnes).

Wohl konnte auch bei gewissen Wortreihen, sobald man sie aufzuschreiben verstand, eine zu diesen Worten zugleich gefundene Tonreihe beibehalten, eingelehrt und wiederholt werden. Auf diese Weise scheinen noch die antiken Responsorien in der päpstlichen Kapelle zu Rom zu sein. Ja die Absingung der Psalmen selbst ist wahrscheinlich ein Rest uralter Singweisen, welche sich auch bei den Rabbinern erhalten hat, indem sie den Vokalpunkten zugleich ein Steigen oder Fallen, aber weder in bestimmter Sphäre der Intervalle, noch im bestimmten Zeitmaasse — beilegen. Diese Singart wird durch Tradition fortgepflanzt, und sehr mühsam von einem fertigen Rabbinen erlernt. Diese Sangweisen wurden zuerst als Mysterien, später als Volkslieder gelernt und auf die Nachwelt fortgepflanzt.

Die Hebräer und Aegypter mögen auch Tonbezeichnungen zu Melodien gehabt haben; ob es aber die 16 Vokalpunkte gewesen sind, welche die Juden durch Tradition von der Vorwelt wollen erhalten haben, ist schwer zu bestimmen. Wer sich ganz dem Sinne der antiken, orientalischen Poesien hingeben kann, wird ziemlich den Urmelodien entsprechende Töne im Gemüthe wiederhallen hören.

In den ältesten Zeiten (1000 Jahre vor Christus) gehörte bei allen auf dieser Kulturstufe im Oriente stehenden Völkerschaften der ordentliche Gesang zu den Geheimnissen der Gottesverehrung. Die Priester und ihre Tempeldiener konnten nur singen; und auch nicht alle, weil nicht jedes Menschen Kehle zum Schöntönen organisirt ist. Die Modulationen geschmeidiger Kehlen wurden bewundert, festgehalten und nachgeahmt. So

entstanden Vorsänger, Prophetendiener (wie Elisa). Die Wirkungen auf die rohe Volksmasse wurden nacherzählt, vergrössert und endlich als Wunder angestaunt.

§. 29.

Nur Sagen von der Schönheit oder den wunderbaren Wirkungen konnten sich verschönert in Dichtern und Historikern erhalten.

Aus Sagen lässt sich wenig enträthseln, was der Wahrheit ganz entsprechen mag. Im chronologischen Ueberblicke einer Geschichte, als dem zweiten Theile dieser Einleitungen, habe ich das Wahrscheinlichste aus den besten Historikern antiker Musik mit wenig Worten nebst einzelnen Thatsachen zusammengestellt. Hier kömmt es nur auf den Zusammenhang der Kunst mit der Natur an, um in späteren Kapiteln die Fortschritte zu bemerken.

Jene Sagen von Wunderwirkungen Josua's, Apollo's, Orpheus und Amphion's können nur für schöne symbolische Darstellungen der göttlichen Geisteskraft im Menschen, oder, um nicht vom blinden Glauben an den Buchstaben abzuweichen, für Wunderkräfte Gottes selbst genommen werden. Welcher denkende, vernünftige Mensch kann mit Wahrheit und in der Wirklichkeit glauben, dass Amphion mit Musik todte Felsen zum Baue der Stadt Theben in Griechenland bewegt, oder dass Josua's Posaunentöne die Mauern der Stadt Jericho umgeworfen (15)? Eins ist so wahr, als das Andere; man kann das Eine nicht annehmen, und das Andere als unnatürlich verwerfen.

Allein der Widerspruch ist leicht zu heben, wenn man dabei an Dichter und Gesänge aus dem bilderreichen Orient denkt. Welche schöne, geist-

volle Mythen liegen in diesen Darstellungen! Apollon bändigt die wilden Bestien und Ungeheuer mit den Zaubertönen seiner Lyra; Orpheus schläfert den Höllenwächter Cerberus ein, und rührt mit Kunsttönen den Beherrscher der Unterwelt, dass er ihm seine geliebte Euridice aus dem Reiche des Todes auf die Oberwelt zurück zu führen verstattet. Schöner, grösser, lieblicher kann die Gewalt keiner Kunst ausgedrückt werden, und von keiner sind solche Wunder erzählt worden; keine Kunst drückt die Göttlichkeit im Menschen — wie sie auf die rohe Masse wirkt, und diese zur Fruchtbarkeit, Civilisation, Sittlichkeit, Vernunft und Glauben magisch anzieht und zu sich hinaufhebt etc. — lebendiger und erhabener aus! — dass sie wilde Urmenschen, die wie Bestien in wüster Waldung herumschweifen, zusammenhält zur Abhaltung der Raubthiere und der rauhen Elemente, Häuser zum Zusammenwohnen neben einander zu bauen, zur bürgerlichen Gesellschaft sich zu vereinen, sich von den Kunstvollsten, Weisesten regieren zu lassen, Ackerbau und Gewerbe zu treiben, Künste und Religion zu üben, durch gemeinschaftliches Zusammenhalten den Feind im Glauben an eines Gottes Beistand zu überwinden, und durch Posaunenhall begeistert Mauern zu übersteigen und zu durchbrechen. Dies entspricht dem Naturgange.

So halten noch die Anführer der einzelnen Völker, die regierenden Häuptlinge der Stämme am Missouri mit deklamatorischem Gesange die um sie demüthig herum kauernden Familien zu Einer Horde, zur gemeinschaftlichen Jagd, zum gemeinschaftlichen Genusse ihrer Vergnügungen, zum gemeinschaftlichen Kriege, zu Uebersteigung der Wälle feindlicher Lager zusammen.

Dieser Zustand bezeichnet den ersten Grad der Civilisation und der Humanität. Gleiche Wir-

kungen werden von den Barden und Skalden in der Edda gerühmt.

In dieser Verherrlichung der Töne spricht sich die bedeutende Symbolik und die belebende Phantasie des Orientalismus aus.

Wie Schimmer des Morgenroths steigt im Osten aus Nacht der Tag herauf. Das göttliche Wesen im Menschen ist zuerst im Gefühlleben offenbar geworden; denn bei den Alten war Gefühl, Phantasie und Vernunft, also Natur und Kunst, Glaube und Wissen, noch nicht geschieden. Die Priester und Propheten sangen ihre Glaubens- und Sittenlehren, die Gesetzgeber ihre Gesetzbestimmungen vor dem Volke. Und da die singende Stimme weiter in die Ferne tönt, als die redende: so ist selbst diese Art des Vortrags von Moses in der Versammlung von 600,000 Menschen zu vermuthen.

Das Leben der Hebräer, Aegypter und Urgriechen (die ihre früheste Bildung aus Indien (16.) erhielten) und aller halbgebildeten Völker geht aus ihrer Religion hervor. Daher die Thätigkeit ihres Charakters und die Art ihres Lebensgenusses so ähnlich ist. Freude und Schmerz wurde so deutlich verstanden, dass ihre Wortsprache zugleich ihre Tonsprache war; das ist, dem Sylbenlaute gaben sie in Zeit und Raum bei religiösen und politischen Feierlichkeiten mehr Dauer, Höhe und Tiefe, als in der gewöhnlichen Rede. Diese Tonbilder der Gemüthsstimmungen, die Schönheit, der Rhythmus, der Wohlklang der Rede selbst wurden Musik genannt. Die Nachbarn der Indier, Chaldäer und Phönicier, haben (der Sage nach) früh Musik mit ihrem Tempeldienste verbunden, wahrscheinlich gleichzeitig mit den Aegyptern. Plato sagt, dass ihre Tempelmusik seit undenklichen Zeiten dieselbe geblieben sei; denn

ihre Ausübung war mit der Priesterkaste verbunden, und Moses verpflichtete, nach dem Muster ägyptischer Gebräuche und Mysterien, den Stamm Levi zu gleichem Tempel- und Gottesdienste des Jehova — also zu gleicher Festmusik. Die Ueberschriften der Psalme und die Anstalten zur Einweihung des Salomonischen Tempels beweisen dies.

Alles Ausserordentliche im Menschen und dessen Einwirkung auf andere Menschen erschien der Ahndung als Göttliches, als Wunder; der lebendige Glaube nahm ohne wissenschaftliche Erklärung jede wunderscheinende Erzählung als Wahrheit auf.

Die Sonne, als Ursprung des Lichts und der Wärme, dieser ersten, höchsten Elemente des Lebens und des organischen Wachsthums, also aller Lebensgenüsse, aller Lust und Freude, wurden Gegenstände der Bewunderung, der Liebe und des Gesanges. — Das Symbol derselben, Osiris, Helios, Apollon, — wird das Ideal verkörperter, göttlicher Erscheinung auf Erden, zur Lehre und Aufklärung seines Begriffes, als strahlender, geliebter Sohn des Sonnengottes, des Herrn des Himmels (17.), als Erfinder der schönen, die Menschheit bildenden Künste, und dadurch als Vertreiber der Nacht, der Dummheit und Rohheit verehrt. Als Sinnbild der Verschönerung wird er mit der Lyra unter den 9 Musen abgebildet — und heisst dann Apollon Musagetes (Musenführer) — und als Symbol des Beschützers, Besiegers der Ungeheuer steht er in erhabener, nackter Gestalt mit dem Geschosse gegen den Drachen Python (Symbol des Bösen) zielend. Uns geht er hier nur an als Musaget, als Erfinder der dreisaitigen Lyra, oder des Dreiklanges (18.). Doch am meisten ist er abgebildet mit

einer Lyra mit 4 Saiten. Dies deutet schon in der Urzeit auf das Tetrachord der Griechen.

Die Musen, als Sängerinnen und Tonkünstlerinnen des grössten ägyptischen Königs Osiris, nachher als mythische Gestalten, als Vorsteherinnen der schönen Künste und Wissenschaften, wurden als göttliche Wesen gedacht und verehrt, weil die Künste selbst als übermenschliche Produkte vom Weltschöpfer geoffenbart schienen, und (wie noch in der Religion der Hindus die Nymphen der Lieder und Tonbilder) als heilig geglaubt wurden; daher durfte bei den Aegyptern (wie noch bei diesen) nach Plato's Zeugnisse in der Poesie und Musik nichts geändert werden.

Geniale Menschen glaubten ihre Kraft, Bildung und Erfindungen von Göttern, wenigstens von Halbgöttern erhalten zu haben. So war die Musikkunst bei den Aegyptern von Isis, bei den Indiern von Brama, bei den Griechen, die alles plastisch darstellten, von Minerva erfunden, und von Melodeia und Harmoneia (ägyptischen Nymphen) mitgetheilt. Diese musikalischen Mädchen, die erste als Flötenspielerin, die zweite Citherspielerin, sollen unter Cadmus Geleite nach Griechenland gekommen, und da ihre Instrumente als Virtuosinnen gelehrt haben. Für uns ist die interessante Idee wichtig, dass die Namen dieser Künstlerinnen ihren Instrumenten gemäss die zwei Hauptbestandtheile der Tonkunst bezeichnen.

Die Erfindungen aber dieser und anderer Instrumente der Griechen werden anfänglich nur 3, dann 6 Musen oder höheren Wesen, wie der Minerva die Flöte, Apollon die Lyra, Pan die Syrinx, Merkur die Cither etc. zugeschrieben (19). Der Vorzug der Saiteninstrumente zum Gesange ist schon in der Mythe des Wettstreits Apolls mit Marsyas angedeutet.

So sind die Urideen einzelner Urvölker von orientalischen Dichtern (wie von Homeros und Hesiodos) zusammengestellt, vervielfältigt, verändert, verschönert, idealisirt und wieder in Bildern verkörpert worden — dass sich schwer entscheiden lässt, wo? und wann? diese einzeln entstanden sind.

In der Wirklichkeit sind Moses und Musaeos (20.), Homeros und Samuel ziemlich zu gleicher Zeit glänzende Volksregierer, Führer und selbst Lehrer ihrer gestifteten Sing- und Prophetenschulen gewesen, wie uns auch in späteren Jahrhunderten Kaiser, Könige, Päpste, Fürsten — in der Geschichte vorkommen werden, welche die Musik als Bildungsmittel benutzten, und selbst Lehrer der Musik wurden. Die Bildungsmittel jener Urzeit waren aber sehr arm, z. B. Lyren mit 2-3 Saiten, und Flöten von Thierknochen oder von Metall mit 2-3 Löchern (21.). Wer Rom und Neapel sah, bedarf keines Beweises.

Der enge Kreis, in welchem die biblischen und homerischen Helden erscheinen, das Verhältniss ihrer Macht zu der damaligen Weltbeherrschung und räumlichen Kleinheit ihrer Gebiete, und die schöne Umständlichkeit — stellt sie überhaupt in kolossaler Grösse dar. So ihre Qualitäten und Kunstwirkungen. Poetisch sind sie grösser als die grössten der jetzigen unendlichen Ausdehnung der Dinge. Der Weihgesang der Isis wurde von mehreren 1000 Priestern abgesungen, und nach Herodot's Zeugnisse war der Leichengesang der Aegypter fürchterlichschön, nämlich durch die Menge der Sänger.

Mit Homer und David beginnt eine neue Aera, in welcher die Musik mehr als Kunst erscheint, und natürlich als ästhetische schöne Kunst wirkt.

Fünftes Kapitel.

Uebergang aus dem Zustande des kunstlosen Wechsels zu einem geregelten Gebrauche — durch Sing- und Prophetenschulen. Magie der Kunst und ihre Anwendung zur Erziehung. Samuel, David, Homer, Pythagoras. Erste Kunstperiode. Urquelle der Kunst.

§. 30.

Bis zu diesen Schöpfern und Bildnern ihrer Nationen trieb sich die Urmusik des Orients in sehr engen Schranken herum, ohne bestimmte Melodie und ohne bestimmten Rhythmus in unendlichen Wiederholungen von einerlei Tonformen, wodurch ein Anklang von Rhythmus entsteht. Dieser Zustand bleibt so lange in einem Volke, bis einmal ein Genie, ein ungewöhnlicher Denker, der schreiben kann, erscheint und die rohen Elemente zur Kunst erhebt. Höchst wahrscheinlich ist vor Samuel und David bei den Hebräern, vor Homer bei den Griechen die Musik nichts mehr gewesen, als bei einigen Völkern, welche eben aus dem Stande der Natur sich erhoben haben (22.).

Einen Uebergang machen die Völkerschaften, die an den Grenzen kultivirter Nationen wohnen. Bei diesen ist noch Gesang und Tanz verbunden. Die Tänze sind aber sinniger als unsere europäischen Tänze. Die Ueberbleibsel des Caziken-Stammes in der Nachbarschaft von Mexico — und der Ureinwohner am Lorenzo-Flusse, am Niagara singen Opfer-, Hochzeits-, Lanzen-, Kriegs-, Todten-, Friedens-, Heimkehr-, Skalpier-Tänze. Sie

unterscheiden sich in Worten, Tönen und Bewegungen. So singen auch die Einwohner von Oberägypten, in Colchis, am Caucasus (23.). Aber in Rücksicht der Melodien sind sie 1000 Procent weniger werth, als die Volkslieder der Schotten, Schweizer, Tyroler, Thüringer.

Die steigenden und fallenden Töne sind noch so schwankend und so unbestimmt, dass es unmöglich ist, sie in Noten zu fassen; und erscheinen sie in Noten unserer Skale, so sind sie verschönt, und nicht mehr wahr — denn für gebildete Ohren sollen sie, wie der heulende Singsang der gemeinen Neugriechen, unleidlich klingen. — Da die Altvordern der Hebräer mit den antiken Aegyptern und Griechen in Verkehr gestanden haben: so ist zu vermuthen, dass sich durch Tradition die alten Originalsingweisen bei den Aftervölkern erhalten haben, wie die antike Kleiderform. Selbst die edleren Nationalmelodien der noch antik gekleideten Neugriechen klingen sehr wenig besser; ja sie haben keine Vorzüge vor dem gemeinen Rabbinergesange; nur dass sie durch den bestimmteren Rhythmus der Liederworte bestimmtere Einschnitte hören lassen, wie wir Beispiele von Hellenen und Philhellenen gehört haben; diesen Rhythmus haben sie wahrscheinlich aus einer späteren Zeit von Venetianern, die sie vor den Türken beherrschten, angenommen. Die gereisten Hellenen singen italische Canzonen. Die frühere byzantische Musik ist mir unbekannt. Die Reisenden gedenken nur der türkischen Lärmmusik.

Gehen wir also wieder zurück zum Beginne jener zweiten Periode der Civilisation.

Die älteste Nachricht von der ersten Singschule verdanken wir auch dem Buche aller Bücher. Samuel, Richter und hoher Priester des hebräischen Volkes, stiftete eine Verbrüderung der

geistvollsten Jünglinge, welche mit den Lehrern des Gesetzes und des Gesanges zusammenlebten. Aus dieser Schule gingen die Propheten, d. i. Volkslehrer, hervor. Fast zu gleicher Zeit soll auch Homeros eine ähnliche Sängerschule, welche er selbst leitete, in Kleinasien oder in Griechenland gestiftet haben. Der Handel zur See erleichterte die Mittheilung ähnlicher bürgerlichen und religiösen Einrichtungen. David vervollkommnete die glänzende Anstalt in Jerusalem für den Tempeldienst. Im 25-26. Kapitel des ersten Buchs der Chronik werden alle 288 Meister, welche im Gesange, im Cymbel- Psalter- und Harfenspiele unterrichten sollten, genannt — im Tempel und vor dem Könige Musik zu machen. Salomo vergrösserte das Chor noch bei der Einweihung des neuen Tempels; ausser jenen Cymbel-, Sistrum- und Saitenspielern kommen noch 120 Trompeter und viele Paukenschläger zum Vorscheine (2. Chron. 5.). Dies war das grösste Musikfest, das je gefeiert worden ist, wobei auch die Weiber der Leviten mit sangen; — die Idee von Jehovah angenehmer, den Gottesdienst feierlicher und für ein rohes Volk eindrücklicher zu machen — und sich selbst zugleich als König dem Volke im höchsten Glanze zu zeigen.

David und der König Terpander in Lesbos fanden es für sich nicht herabwürdigend, selbst als Regenten bei feierlichen Aufzügen singend, spielend und tanzend die Chöre anzuführen.

Beide, Homer und David, sangen ihre Gedichte, und diese zeigen in einem Rhythmus ihrer Verse eine Mannigfaltigkeit von Melodien an. Im Epos des ersten erscheint der griechische Hexameter und Pentameter, der sich zu Erzählungen, in welche sich lyrische Stellen mischen, vortrefflich schickt und vielfache

melodische Formen in Ernst und Scherz verstattet. (Deswegen diese Versart auch zur humoristischen Darstellung der musikalischen Reise der Pentaide gewählt ist.)

In Davids Psalmen zeigt sich zwar kein bestimmter Rhythmus für Auge und Ohr in abgezählten, regelmässig wiederkehrenden, langen und kurzen Sylben. Es ist nur ein periodischer Rhythmus in parallelen Sätzen (Parallelismus), kein bestimmtes Metrum; sondern verschiedene Versmaasse in langen und kurzen Zeilen wechselnd, worin man wirklich einen Anklang von Melodie und Takt hört, z. B. nach Moses Mendelssohns Uebersetzung, Ps. 42 u. 43, 31.

„Gleich wie lechzet ein Reh nach klarem Quell,
„Also lechzet mein Herz nach dir, o Gott etc.“

dann dreimal mit einem Refrain von 5 kurzen Zeilen unterbrochen:

„Warum bist du so beklommen,
„Herz! warum so ungestüm?
„Verlass dich nur auf Gott!
„Einstens werd' ich ihm noch danken,
„Meinem Retter, meinem Gott!

Andere haben allein kurze Zeilen, wie der 91. Ps., strophenartig wechselnd:

Der Herr ist König!
Die Erde jauchze!
Die vielen Inseln
Erfreuen sich! etc.

Bei einigen wechselt ein Solo und Chorgesang — wie Ps. 24, der zur feierlichen Procession gemacht ist, als David die Bundeslade einholte.

Solo: dem Herrn der Erde, und was sie in sich hält, die Welt, und wer da Wohnung findet etc.

7. Vers, Chor: Erhebet die Thore, ihr Häupter etc.
8. — Solo: Wer ist der König der Ehren?

9. Vers, Chor: Erhebet die Thore etc.
10. — Der ist der König —
Eben so Ps. 33 und 99.

Diese Parallelismen (fast gleicher Wort- und Sylbenreihen) deuten auf verschiedene, bestimmte, zum Tempelgesange von den Chorführern eingeübte Melodien; zumal in manchen eine Unruhe und ein tiefer Klageton herrscht, Ps. 6, 130; andere zeigen eine sanft schleichende Melodie an, Ps. 23; noch andere, wie Davids Siegeshymnen und Triumphgesänge, Ps. 9, 18, 21, 148, haben eine heitere Bewegung. Einige sind dramatisch, wo der Priester, der König und das Volk in wechselnden Strophen singen, wie Ps. 20, 118. Einige sind episch, wie der schöne 114. Ps.

In den Ueberschriften, welche man in der deutschen Bibel zu den ersten Strophen oder Versen gemacht hat — ist manchmal ausdrücklich eine Melodie angezeigt, wie Ps. 22, wo 3 langzeilige und 3 kurzzeilige Verse wechseln; eben so Ps. 48 und 38, wo in jenen Klage in Moll (24), in diesen heiterer Trost auf Gott in dur hervorklingt. Oft sind die Instrumente selbst benannt, welche zur Begleitung dienen, z. B. Ps. 5. zur Flöte, Ps. 6, 88. auf dem Octochord, Ps. 8. auf der Laute, Ps. 84. auf dem Muthlaben (25) zu spielen. Durch die bestimmten Instrumente bekamen die Melodien einen eigenen Charakter. Welche zum Singen bestimmt sind, wird auch angezeigt mit den Worten: an den Chorführer, zum Singen, Ps. 13, 14, 19, 67, 68. Andere sind genauer zum Auswendiglernen bestimmt, weil die Strophen in alphabetischer Folge verfertigt sind: einzeilig Ps. 111, zweizeilig Ps. 34, strophenweise mit 4 Versen Ps. 37, mit 16 Versen in jedem Buchstaben Ps. 119. Viele von diesen Psalmen sind nach David, einige wohl gar nach der Babylonischen Gefangenschaft gemacht.

In diesen vielerlei Formen der Melodien, Wechsel der Bestimmungen und der Charaktere — erkennt man ein Vorspiel zu unsern modernen Musikstücken: Motetten, Cantaten, Oratorien — und die hohe Stufe, auf welcher die Musik bei den Hebräern zu Davids Zeiten gestanden hat. (Bei keinem Volke finden wir ihres Gleichen, auch nicht bei den feinsinnigen Griechen.) Schon früh hatten sie gottesdienstliche Lieder bei gewissen Festen, z. B. für das Erndtefest Ps. 67, wahrscheinlich von Moses. Denn so wie mehrere Psalmen von späterer Zeit sind, z. B. vom 110. Ps. an bis zu Ende, so zeigt auch Inhalt und Sprache, dass einige älter sind, als Davids Zeit. Homer hat nur das bestimmte Metrum voraus.

Erst 5 Jahrhunderte später erhalten die Griechen von Pindar ähnliche Hymnen zum Singen und zur Begleitung mit Instrumenten, welche ohngeachtet ihrer lyrischen Schönheit und Erhabenheit weder jene musikalische Mannigfaltigkeit, noch viel weniger für Geist und Herz in Rücksicht des religiösen Inhalts ein Interesse gewähren. Die Oden an die Götter sind verloren; es sind uns nur die Preisgesänge der Olympischen Helden übrig geblieben.

§. 31.

Höher steht Pythagoras, der zu Pindar's Zeit lebte, und unter den poetisch-musikalischen Genies — am höchsten unter den heidnischen Denkern in dieser Periode. Er war der erste, von dessen Musikideen und Anwendung der Tonkunst sich etwas Bestimmtes sagen lässt. Er beförderte sie durch seine idealische Darstellung der Musik und durch den Gebrauch derselben bei der Erziehung, und stellte sie dadurch auf einen hohen Standpunkt unter den Künsten und Wissenschaften.

Er nannte die Ordnung der Dinge — Musik. Als solche wurde sie in der Philosophie des Plato, der 150 Jahre später lebte, in göttliche und weltliche unterschieden. Jene bezog sich auf Ordnung und Harmonie in der Geisterwelt, diese auf die Verhältnisse der Körperwelt. Platon selbst verstand unter göttlicher Musik die Idee von Ordnung und Verhältniss, wonach der Schöpfer alle Dinge geschaffen hat. Da sich diese Idee in allen Geschöpfen darstellt: so begriff er die weltliche Musik mit unter jener, theilte sie aber doch 1) in die Ordnung der Elemente, und 2) in die Ordnung und Verhältnisse der Grössen, Entfernungen und Bewegungen der Himmelskörper, woraus eine Art musikalischer Harmonie (nach dem dritten Buche der Harmonik des Ptolemaeus) entstehen sollte (26.). Man muss aber bei Harmonie wohl bemerken, dass die Griechen unter diesem Worte nicht den heutigen Begriff fassten, sondern überhaupt Wohlklang, Zusammenklang weiblicher und männlicher Stimmen im Unisono — ausdrücken wollten. So wie sie auch unter Melodie nur Deklamation, Wechsel der Stimme, verstanden.

Die Schüler dieser Denker brauchten auch das Wort Klang für die Wirkung einer Bewegung. Sie meinten: weil die Himmelskörper nach bestimmten Gesetzen der Bewegung eingerichtet sind, und die Planeten in ihrem Umschwunge den Aether theilen: so müsse durch diese Bewegung nicht nur ein harmonisches Zusammenklingen hervorgebracht werden — sondern es müsse sich nach ihrer verschiedenen Grösse und Geschwindigkeit eine Verschiedenheit der Sphärentöne, und in ihrem Zusammenklingen auch selbst eine Regel ausdrücken und eine Art Harmonie wirklich hörbar werden.

Herder meint, dass die Töne der Musik die Verhältnisse in Zahlen des Weltalls die leichtesten aller Symbole wären. Er denkt an die Bruchverhältnisse der Octave, Quinte, Quarte, Terz. Der mathematisch-philosophirende Platon beurtheilte ohnehin den Wohlklang mehr nach Zahlen, als nach dem Gehöre; darum hält er den vierten Ton (Quarta) für harmonischer, als den dritten (Tertia), weil $\frac{3}{4}$ (Länge einer Saite, welche die Quarte gibt) ein einfacherer Bruch ist, als $\frac{4}{5}$ (welche die Terz gibt). Dieses widerspricht indessen Ptolemaeus (s. §. 66-68.). Da hier an eigentliche Harmonie nicht gedacht werden darf, und die Alten nur Melodie kannten; so muss man die Quarte verstehen, die im Tetrachord gleichsam der Hauptton wird, zu welchem die Terz einleitet, wenn nämlich die Saiten auf der Lyra in Quarten gestimmt sind, und nach ihrem Sonnensysteme die Tonskale in 2 Tetrachorden — d. i. 7 Tönen bestand (27).

Dass wir dieses Zusammenklingen der Planetentöne nicht vernähmen, meinten diese Vordenker, liege an unserm beschränkten Sinne des Gehörs. Pythagoras soll aus besonderer Gunst seines Genius diese Harmonie nicht blos gehört, sondern auch ihre Regel verstanden, und seine ersten Schüler gelehrt haben, wie diese sphärische Musik auf irdische Weise mit Menschenstimmen und Instrumenten nachgeahmt werden könne. Wir wissen zwar nicht, wie dies möglich ist; aber wir wissen, dass auch der Apostel Paulus die Harmonie der Sphären hörte und verstand (28); und wir meinen, dass jedem denkenden und fühlenden Weltbeobachter diese Gabe verliehen sei. — Wer einigermaassen mit der orientalischen Bibelsprache vertraut ist, wird leicht die symbolische Musik verstehen.

Hätten die griechischen Weisen, Thales etc.,

die specifische Entfernung und Grösse der Planeten gewusst, wie wir: so würden sie vielleicht die Intervalle in der Sphärenmusik, wie in der musikalischen Skala, genauer bestimmt haben. Da sie diese aber nicht wussten, so scheint Herders Idee für die Pythagoräer nichts zu erklären.

Pythagoras war der erste, der die Musik bei seiner Lehr- und Erziehungsanstalt, so wie auch die Sternkunde als Bildungsmittel anwandte. Damals waren die Sphären der Geistigkeit: Religion, Sittlichkeit, Poesie, Kunst, bürgerliche Ordnung und Recht, noch nicht geschieden. (In neuester Zeit hat man wieder die Musik in Schulen undseit 50 Jahren in organisirten Erziehungsanstalten eingeführt (29.).

Die zum Grunde liegende Idee der Ordnung und des Verhältnisses, der Regel, der Harmonie wurde später aus der Region der Sphären in den Kreis menschlichen Treibens übergetragen. Demnach spricht Socrates in den platonischen Gesprächen von einer harmonischen Musik menschlicher Seelenkräfte und Leidenschaften; er gibt ihr nicht nur eine moralische Bedeutung, sondern nennt die Philosophie selbst die höchste Musik; ja alle Künste, deren Gegenstand Bewegung ist, die durch Maass und Verhältniss die Seele beschäftigen, werden Musik genannt, wie die Kunst der Gebehrde und Tanz fürs Auge, so Deklamation und Gesang mit Instrumentbegleitung fürs Ohr (30).

So begriff das Wort Musik bei Socrates und anderen Griechen rhythmische Ordnung in der Bewegung mannigfaltiger in Raum und Zeit erscheinender Schönheiten. Auf diese Idee der Schönheit gründete dieser Selbstbeschauer seine Moral, indem er die Philosophie (vorhin blos objektive Naturbetrachtung) auf das

Innere des Menschen, das subjektive Gefühl, richtete. In dieser Rücksicht ist er auch der Entdecker der wahren Quelle der musikalischen Kunst, ihres Zweckes und ihres reinsten Genusses — d. i. ihrer Aesthetik.

Weil in keiner Kunst, in keiner Wissenschaft — eine solche unendliche Mannigfaltigkeit schöner Erscheinungen, z. B. der Töne, angenehmer Verhältnisse der Melodien, rhythmischer Ordnung und Bewegung zur Erregung des Gemüths, z. B. durch Tonarten und Modulationen etc., gefunden wird: so hat man dies vielsinnige Wort Musik insbesondere bei der Tonkunst als Bezeichnung der Totalität aller dieser vereinten Schönheiten genommen. Weil die Erfinderinnen ihrer Elemente Musen hiessen, ward die Musik das Kunstwerk der sämmtlichen Göttertöchter.

Von dieser gesondert haben sich einige allgemeine physische, ästhetische, moralische, weltbürgerliche Ideen und symbolische Ausdrücke, wie Harmonie, Akkord, Rhythmus, fast in alle Sprachen gerettet; — so wie in neuer Zeit die in der Musik eingeführten Bewegungszeichen Adagio, Allegro, Moderato, Andante, Presto in der Gesellschaftssprache Bedeutung erhalten haben.

Aus obigen Angaben lässt sich in Anwendung auf unsere heutige Kunstbildung das musikalische Wesen der alten Welt mit Wahrscheinlichkeit enträthseln und mit wenigen Worten wiederholen.

A) Die Alten müssen vor Alexander wenigstens schon das bestimmte Tetrachord, und wahrscheinlich durch Zusammensetzung zweier bis zur Oktave gebildeten Melodien gehabt haben. David und Pythagoras hatten achtsaitige Lyren, Terpander's Lyra hatte 7 Saiten, welche

Homer schon von Darmsaiten gehabt haben soll. Beim einfachen Tetrachord, oder der 4saitigen Lyra, konnten die Saiten, z. B. c, e, g, c, oder c, f, g, c, oder c, d, e, f gestimmt sein. Bei 8saitigen machten sie wahrscheinlich eine Skale.

B) Ihre Melodien richteten sich noch willkührlich nach dem Inhalte der Gedanken; also mussten sie in dur und moll schreiten, in langsamen und schnellen Bewegungen gesungen werden können.

C) Sie mussten Töne von verschiedenem Zeitmaasse und gleichförmigen Abtheilungen der Tonreihen, oratorischen Rhythmus haben.

D) Sie hatten Harmonie, aber nicht in unserm Begriffe der Akkorde, sondern im Unisono, im Zusammenstimmen der Oktave weiblicher und männlicher Stimmen. Bei dem Tempeldienste zu Jerusalem sangen auch die Weiber und Töchter der Leviten im Chore. Dies unisonische Zusammentönen der Sänger, Sängerinnen, 120 Trompeter und mehrerer tausend Instrumente erhellt aus der oben angeführten Stelle 2. Chron. 5, Vers 12 und 13: „Und es war, als wäre es Einer der Trompeter, und man sang, als hörte man Eine Stimme, zu loben und zu danken dem Herrn.“ —

E) Die Musik war den Alten eine Gottesgabe, welche magische Kräfte in sich hatte.

Jenes Unisono (Harmonie genannt), was stark, aber nicht vielseitig, mehr zur Bewunderung als zur Einsicht, mehr durch Masse, Erhabenheit, als durch melodisch-harmonische Kunst wirkte — bestimmt zugleich den eigenthümlichen Charakter jener Musik der zweiten Periode; er war simpel und grandios, wie der

Tempel Salomonis, wie die Pyramiden und die Bildsäulen von Osiris. Ihre majestätische, magische Kraft wird schwerlich durch unsere künstlich verwebten, zierlichen Tonwerke erreicht werden.

Deswegen kann die armselige Musik in jenem kindischen Zeitalter den staunenden Zuhörern eben so viel Vergnügen gemacht haben, als uns die vollendete Tonkunst. Wahrscheinlich entzückte jene Zuhörer die deklamatorische Gewalt höher, als die neumodischen, gedankenleeren Tonschnirkel unserer Komponisten; weil Gedicht und Gesang unmittelbare Inspiration der allerwärts nahen Götter und Genien zu sein schien; und weil den Alten die junge Kunst viel wunderbarer vorkam, als uns, an hohe Kunst von Kindheit an gewöhnten, theoretisch gebildeten Kunstkennern. Für uns könnte sie nur von der Bedeutung eines Chorals von mehreren 1000 Stimmen gesungen — sein.

§. 32.

Das höchste Entzücken, welches keine Kunst so gewährt, wie die Musik, nennen wir Bezauberung. Zu keiner Zeit scheinen aber die Wirkungen der Musik bezaubernder gewesen zu sein, als in jener ersten Jugendzeit. Zur Erklärung jener Zauberwirkungen und ihrer magischen Kräfte muss man bedenken, dass man im Beginne einer Erfindung gewöhnlich mehr erwartet, als sie leisten kann, und dass man ihr Kräfte andichtet, welche ins Wunderbare magischer Geheimnisse zurück treten — wo die Gottheit sich unmittelbar einmischt. Es ist dem Menschen nicht genug, dass er alles habe, was sein animalisches und sensitives Leben erhält, und seine Triebe nach Nahrung und Vergnügen befriedigt; er greift, wie das Kind, in die Ferne; er trachtet nach Wechsel; ihm genügt

nicht, was er hat, was ihm möglich ist, er will auch das Unmögliche, ihn reizt das Wunderbare, er findet Vergnügen im Glauben am Uebernatürlichen, Unbegreiflichen, sogar im Aberglauben, d. i. an das Unnatürliche — Unvernünftige.

Daher das Vergnügen des Menschen an schönen Mährchen, Fabeln, Romanzen, an Gespenstererscheinungen, Geistereingebungen, magischen Wirkungen. Nun liegen in der Musik eine Menge wunderbarer Erscheinungen der Einwirkungen, besonders auf die Sinne, auf den Geist, auf das Gemüth. Die Tonwellen rühren das Ohr; die Sinnennerven wirken auf die Organe des Gemüths, erregen das physische Leben, Bilder, Erinnerungen, Geisterahnung! — In der verschiedenen Qualität der Musik liegt eine Polarität, die sich in dur erheiternd, belebend, in moll besänftigend, abspannend, phantasiereich beweist. Diese Verschiedenheit der Tonarten dürfte der antiken Magie der Musik nicht fehlen, wie uns mancher Klassiker und selbst die Bibel erzählt. Zu diesen zählen wir nicht jene §. 29. beseitigten Wunderwirkungen. Nur Wahrheit und Wahrscheinlichkeit soll uns hier beschäftigen.

Elisa liess sich durch Harfenspieler zur prophetischen Extase begeistern; David entgeisterte durch Gesang und Harfenspiel den vom bösen Geiste besessenen Saul. In neuerer Zeit befreite der Virtuose Farinelli den K. Philipp V. vom Irrwahne durch seine Lieblings-Arie; der Sänger Rust rettet eine vom Schreck erstarrte Prinzessin vom Tode. Mesmer befördert durch magisches Harmonica-Spiel den Somnambulismus. Die scharfen Glastöne dieses Instruments machten einer Frau Visionen, und mancher Zartfühlenden Ohnmachten.

Es bedarf keines Betrugs zur Erklärung der

Magie. (Maja war die Mutter aller freundlichen und feindlichen Genien der Zu- und Abneigung.) In der Natur zeigt sich Sympathie und Antipathie, Liebe und Hass. Es gibt Kräfte, die wir an Körpern nicht finden, die wir nur ahnen können, die uns auf höhere, einwirkende Wesen, Dämonen, Erdgeister, Genien, Feen, Engel hinweisen. Zu dieser Wunderwelt eröffnen Träume die Pforten, wozu sich die Rhapsoden der Alten als Führer in freien Gesängen bewiesen. Unsere Improvisatoren, aus dem Stegreife dichtende und spielende Künstler, geben uns noch Beispiele dieser Wunderkraft des Geistes (31).

Der Mensch wird im innigen Vereine mit seinem höheren göttlichen Ursprunge in sich und ausser sich einer grösseren Wirksamkeit fähig, die ihn zum Herrscher über seine und über die äussere Natur macht. Durch Gebet an gute Geisterwesen und durch den lebendigen Ton wurde der Magier Meister über die bösen Dämonen, Retter der Leidenden, Gewalthaber über die Geister der Verstorbenen — ehemals im Glauben an Einfluss der Gestirne und im Bewusstseyn wechselseitiger Neigungen, in Liebe und Abneigung, im Hasse. Dies erscheint als Wunder. Wunder bezeichnet aber etwas Tieferes, als man gemeinhin meint. „Der Aberglaube," sagt Jean Paul, „ist hier ein wahrer, aber mehr im Orte, als im Dasein der Wunderwelt irrender Glaube, der sich im Gemüthe ankündigt; in sofern ist er die Poesie der Vernunft." Man könnte ihn auch die vernünftige Mystik nennen, welche mehr oder weniger sich in allen Gemüthern offenbart.

Wie jeder äussere Ton in der ihm gleich gespannten Saite ein Mittönen erweckt, so ruft nach dem Gesetze der Sympathie jede Naturwirkung die ihr verwandten oder widerstrebenden Kräfte

hervor. Die geistige Stimmung wird durch manche körperliche Einwirkung gleichsam angesteckt — wie die Weinbegeisterung eine freundliche oder gehässige Gemüthsstimmung erweckt, und zur Erscheinung bringt.

Die Magier waren Aerzte, Giftmischer, Nekromanten, Schicksals-, Wetter-Propheten, Traumdeuter, Wunderthäter, Zauberer (wie die heutigen Zigeuner und andere Einzelne unterm gemeinen Volke, unter den Türken, Arabern und andern roheren Nationen noch grosses Ansehen haben, welche Krankheiten besprechen, Verwundungen durch sympathetische Mittel heilen etc.).

Solche Magier brauchten bei den Griechen, wie noch bei den Kanadiern Zauberlieder, wie Orpheus und Pythagoras (32); wahrscheinlich haben ihre Schüler erst die Idee der Magie ausgebildet. Die Orphica, Schulen der Magier, kommen erst seit Pythagoras Zeiten zum Vorscheine. Man legte von da den Tönen eine mystische Bedeutung bei.

Die Orakel wurden immer mit Gesang und Musik gegeben. Die gottesdienstlichen Verrichtungen, Vorzeigung der Götter, mystischen Handlungen, Absingung der dazu gehörigen Hymnen bildeten ein Ganzes, welches Zuschauern und Zuhörern einen wohlthätigen Einfluss hinterliess. In den Mysterien tritt der Kultus selbst in ein dem Laien unzugängliches Dunkel zurück, wodurch noch der katholische dem nicht denkenden Sinnmenschen ein höheres Interesse gewährt.

Ein Orakelsänger (Prophet bei den Israeliten) ist ein Begeisterter, der in einer Welt, wo Götter und Halbgötter in die Handlungen der Menschen unmittelbar eingreifen — als Bezauberter handelt. Die wunderbaren Wirkungen der antiken Musik muss man daher weniger auf Rechnung der

Tonkunst, als anderweitiger Künste der Magier schreiben. Die Musik war zwar in dieser Zeit eine heilige, wie bei den Aegyptern, zu den Mysterien gehörige Sache; doch nur ein Hülfsmittel zu einem andern Zwecke; keine für sich bestehende Kunst, wie schon in der folgenden Periode und noch mehr bei uns — wo sie ihren Zweck in sich selbst findet. — Nur Paracelsus, welcher tiefe Einsicht in die Musik, als eine der Menschheit nothwendige Erfindung, hatte, wandte sie vor 300 Jahren, wie Mesmer vor 50 Jahren, auf magische Weise an.

Wie aber diese Musik der Aegypter, der Hebräer, der Urgriechen geklungen, wird ewig im Dunkeln bleiben. Nur von Denkmälern der bildenden und redenden Künste reicht die Vorwelt zu uns herüber. Der Engländer Lowth und Herder haben über die Poesie der Hebräer — über ihre Musik, aber ohne Kenntniss der Musik, nur mit allgemeinem Enthusiasmus geschrieben (33). Auch jene vermeintlichen, antiken Instrumente, Pauken, Handtrommeln, Cymbel, Sistrum, Triangel, Schellen — sind lauter Klapperwerke — welche sich für singende Tänzerinnen am besten schicken. Seyla, Jephtha's Tochter, zog mit Pauken in einem Chore Gespielinnen ihrem Vater entgegen. So musiciren noch alle halbgebildete Völker mit Klapper- und Klingelinstrumenten, Lyren von 3—4 Saiten, Flöten von Schenkelknochen der Ochsen und Schafe mit zwei — drei — fünf Löchern, Trompeten von Ochsenhörnern auf den Wandgemälden der Tempel und Riesenpaläste zu Theben, wie jetzige rohe Völker noch haben. Diese dienten bei Triumphzügen und Einweihungen zum kolossalen Tongeräusche, jene bei fröhlichen oder traurigen Festen. Was lässt sich aber mit solchen Instrumenten für Musik machen? und wie viel mag die Tonleiter der Sänger jene an Umfang übertroffen haben? —

Und doch war jene Musik ein zuverlässiges Criterium ihrer Kulturstufe.

Wir können uns dabei keine schöne Musik denken. Obgleich schon in dieser ersten Zeit einige Elemente dazu gefunden waren, so konnte doch das ausgedehnte Pythagorische Tetrachord-System (siehe §. 56.) nicht schon damals gefunden werden. Man konnte über die Elemente nicht hinauskommen, und keine neue hinzuthun, weil bei jenen Urvölkern, Aegyptern, Hebräern, Persern, Altgriechen, wie jetzt noch bei den Hindus, alle Musik und alle Instrumente an religiöse Gesetze gefesselt war, und in gewisser Rücksicht noch ist.

§. 33.

Ehe wir zu der gebildeteren Periode der Griechen übergehen, müssen wir uns zuvörderst zu der Quelle wenden, aus welcher sie wahrscheinlich zuerst ihre Tonkunst geschöpft haben. Erst nach der Erscheinung der gelehrten historischen Werke von Burney und Forkel hat W. Jones, Oberrichter in Calcutta, seine reichen Beobachtungen über die Kultur der Hindus bekannt gemacht. Ein Bruchstück über die indische Musik hat Hr. v. Dalberg, ein gelehrter Musikfreund, ins Deutsche übersetzt mit vortrefflichen Erläuterungen, welche er grösstentheils dem Gehülfen R. Johnson, dem Begleiter W. J., verdankt (34).

Die historischen Forscher sind darin einverstanden, dass die in Griechenland herauf glänzenden Wissenschaften und Künste ihren Ursprung im südöstlichen Mittelasien, in den milden Thälern am südlichen Abhange des Himmalaja-Gebirgs genommen. Da — vorzüglich von der Provinz Caschmir an den Ufern des Oberindus, vom Paradiese, geht die Menschheit aus. — Wo

das sanfteste Klima, der reinste Himmel, die reichste Vegetation, die lieblichsten Früchte und Kräuter, die schönsten Menschen von Wuchs, Physiognomie, heller Farbe und geistigen Talenten angetroffen werden; da muss es gewesen sein. Sprache und Gebehrde, Gesang und Tanz drücken graziös die Empfindungen des gesunden, starkfühlenden, nicht durch Arbeit und Sorge verkrüppelten Menschen aus (§. 27—32). Hier trifft man auch schon seit uralten Zeiten Poesie, Musik, eine Klanglehre, eine Tonwissenschaft — Merkmale eines höheren Kulturstandes — an.

In der dämmernden Geschichte — als Afrika, noch verödet, — kaum merkbar durch Aegypten wird, und Europa noch Finsterniss umhüllt — erscheint ein hochgebildeter Mann, wie ein Morgenstern im Oriente, der für uns den Pfad der höheren Erkenntniss nach Westen hin erleuchtet. Abram, ein Abkömmling Sems, Stammvater der Hebräer, kam auf seines Gottes Geheiss mit seinem Vater und Verwandten aus Ur (in fernem Morgenlande) — und setzte sich erst in Haran, jenseits des Euphrats, in Mesopotamien, d. i. im Assyrischen, jetzt Persischen Lande gelegen. Nach seines Vaters Tode zog er mit seinen zahlreichen Viehheerden westlicher in die schönen grasreichen Thäler zwischen Libanon und Antilibanon. — Er sollte mit seiner Familie und gesegneten Nachkommenschaft in der Nähe des östlichen Mittelmeers ein neues Volk stiften. Von hier aus wollte die Vorsehung durch die Phönicier höhere Bildung in die westlichen Länder Afrika's und Europa's verbreiten lassen. Der Name Abram deutet offenbar auf Brama, den Gott oder Offenbarer der Gottheit in Indien. Das Präfixum a ist hier das Suffixum. Er war aus dem Urlande des schönen geistvollen Volksstammes der Hindu. Sein Stand als Hirten-

fürst, als Prophet, der in Bethel dem Volke seine Religion lehrte, sein Umgang mit Gott und Engeln — seine Idee der Selbstaufopferung — entspricht ganz jenen Volkslehrern und Gottespriestern. In dem Schäferleben seiner Nachkommen erscheint bis zu Davids glänzender Kunstperiode von Zeit zu Zeit das poetische und musikalische Talent, welches sich im Urlande — den jetzigen Umgebungen der grossen Städte Agra, Delali, Hennares etc. von den ältesten Zeiten bis jetzt ausgezeichnet hat.

Dort findet man eine wohlklingende, dem Italischen ähnliche Sprache, bilderreiche Poesie, Zartheit der Organe, besonders für Gesang, Neigung für alles Schöne. In jenem Vaterlande der Künste ist nach den Sagen der heiligen Poeten der Samscrit, Crischna, Brama's Sohn und Gesandter erschienen, um den Menschen Religion, Lieder und Instrumente zu schenken; in diesen reizenden Thälern tönen noch seine Loblieder und die lieblichsten Romanzen seiner Tonnymphen.

Ihre Musik, sagt Jones, ist in der frühesten Zeit auf reinere Grundsätze gebaut, als aller andern orientalischen Völkerschaften. Das Streben ihrer Tondichter ist auf den Hauptzweck aller schönen Künste gerichtet: Religion, Bildung der Empfindungen — Vergnügen — Liebe. Eine genaue Entwickelung ihrer Theorie wird vielleicht noch manche Dunkelheit der griechischen Theoristen und ihrer verworrenen Tonsysteme aufklären, welche sie aus Asien erhalten, und nach ihrer Weise ausgebildet haben. Das seit 20 Jahren in Europa begonnene Studium der Samscrit-Sprache wird eben so nähere Aufschlüsse geben, wie die Entdeckung der Hieroglyphen-Schrift über die Kultur und Geschichte der Alten.

Wir wollen indessen versuchen, aus obigen Nachrichten einige musikalische Ideen auszuheben.

Nach den im Anhange beigefügten Beispielen fehlt der bestimmte Takt, die Harmonie, sogar der Bass. Der berühmte Musikkenner Bird, der 19 Jahre in Indien gelebt, hat nie eine Terz oder Quinte zur Begleitung gehört. Daher wird die höchste Geschicklichkeit des Vortrags gefordert, um ihnen die Reize zu geben, welche der indische Sänger Dilkuk und die schöne Sängerin Chanan in Calcutta zu geben wussten. Ausgezeichnete Sänger ehren sie im höchsten Grade als Günstlinge der Gottheit. Sie kauen Blätter von einem Baume, unter welchen ein berühmter Musikus begraben ist, im Glauben, dadurch schöne Stimmen zu bekommen.

Sie haben drei Gattungen von Gesang: Reckhtahs, regelmässig fliessende — Terranas, wilde, nur für Männer singbare — und Raagnics, regellose Ergiessungen der Gefühle und der Leidenschaften. Diese letzten sind nicht in Noten zu setzen. Das altindische und Frühlingslied auf Crischna sind durch die Noten zu bestimmt. Sie singen auch Hirtenlieder und alte dramatische Poesien, deren Handlung religiös ist — die aber stets mit Instrumenten und Tanz verbunden sind. (Exempel im Anhange No. 4.) Es erscheint schon eine Skale von einer Oktave. Deswegen ist noch die Frage, ob diese in unsern Noten schon musikalischer klingende Melodie so alt ist, als man meint. Das indische Lied mit Samscrits-Text klingt schon ungebildeter.

Die Wirkung, meint Jones, hänge auch von der Besonderheit ihrer Tonverhältnisse ab. Ihre Skale: Sa, ri, ga, ma, pa, da, ni, entspricht zwar den alten Tonstufen ut re mi fa sol la si, aber nicht in gleichschwebenden Quinten, wie auf unsern Tastinstrumenten (§. 67. 68.). Ihre Tonleitern scheinen nach genaueren mathematischen Abstufungen zu steigen; dann haben sie für jedes

Lied ein eigenes Instrument, was in jeder Provinz Abänderungen leidet. Sie haben 7 Haupttöne nach den 7 Farben des Regenbogens; die 6 Hauptprovinzen haben Abweichungen, bald fehlt dies, bald ein anderes Intervall — daraus entstehen 36 Modi; die Theoretiker haben 84 Tonarten, andere 900 — oder gar 18000. Vermuthlich verstehen sie nur mögliche Versetzungen der 7 Töne (35). Die indischen Theoristen sind in eben solche mathematische Grübeleien verwickelt, wie die griechischen.

Jones spricht nur von 6 Ragas, Tonarten, deren besondere Namen Affekten bedeuten. Jede Provinz legt diesen andere Namen bei — nach der Bedeutung der Charaktere — wie die griechischen Provinzen, wo Aeolisch sanft, Lydisch zart, Jonisch wollüstig, Dorisch männlich, Phrygisch begeisternd bedeutet. Die Hindu reden von 6 Tonnymphen, welche 36 Nymphenkinder geboren haben. Eine Tonleiter, Bhairava, fängt in Da an (das ist unser F) — Da, ni, sa, ri etc. auf einer 5saitigen Lyra, wo ni und ga künstlich gegriffen werden; Sriraga fängt mit Sa (unserm A) an in dur auf einer 7saitigen; — Malava in Ni auf einer 6saitigen, wo die 4 fehlt; Hindola bedeutet die viersaitige Lyra, wo die 7 fehlt und 3 und 6 gegriffen werden. Man spielt jetzt nur in den 4 ersten Tonarten. Ihre Hauptschriftsteller Soma und Narayan sind oft uneinig. Das 1. Samscrits-Lied ist auf der Sriraga-Tonleiter zu singen. Der Takt richtet sich nach der Länge der Sylben. Diese Schönheiten, wovon die Hindus entzückt werden, sprechen uns nicht an. (S. im Anhange den Anfang dieses Liedes als Probe No. 5.)

Ihre Tonzeichen, ähnlich den Nomen des Papstes Gregor, entsprechen unsern Interpunktionszeichen. Zum chromatischen und enharmonischen Style haben sie jeden Ton in vier Viertel getheilt —

dadurch entstehen 48 Skalen, die eine gewisse Aehnlichkeit mit unsern 40 Tonarten haben.

Diese Tonarten richten sich nach ihren 6 Jahreszeiten; daher nach Witterung und Tageszeiten; was für die Nacht ist, kann nicht am Abende gesungen werden. Sie haben Willkomm- und Abschiedslieder, an den Mond, an die Sonne, an den Frühling und Herbst. — Die Töne bezeichnen auch die 7 Planeten, 7 Wochentage und die Verdreifachung der Zahlen: 1, 3, 9, 27, 81, 243, 729. Dieses finden wir wieder in Pythagoras und Guido's Systemen. Dadurch entsteht eine Bereicherung der Ideen, die aber für uns ausser dem Gebiete der Tonkunst liegen.

In der Samscrit-Sprache liegt auch ein Wohllaut, welcher in Verbindung reizender Bilder und leidenschaftlicher Darstellung ihrer Musik wahre Schönheiten gewähren muss: z. B. Lila viharena vanatante prasunani etc., d. i. „Der Halbgott, Sriraga, dessen Ruhm die ganze Welt erfüllt, scherzt lieblich mit seinen Nymphen; streut frische Blüthen in den Schooss des Hains, und seine göttlichen Züge schimmern aus seinen Gewändern hervor etc.“ — So personificiren die Hindu das Urschöne der Musik. Ihr Hauptinstrument, Vina, ist eine Art Guitarre mit langem Halse, auf welchem 21 Töne abgebunden sind. Durch stärkeren Druck können die Töne zur Ueberleitung erhöht werden, um dur oder moll, chromatische und enharmonische Fortschreitungen zu machen, — zur Modifikation der Melodien nach dem Wortsinne. Sie haben auch eine schmale Geige, Serinda, mit 3 Saiten.

Jedes der indischen Völker hat seine eigene Geschichte, Sagen, Kultus, Lieder, Melodien und Tänze, so wie in Aegypten und Griechenland das Provinzielle bestand, bevor sie von den Römern in

Eins geschmolzen wurden. Wie das Tetrachord-System hierdurch verschwunden ist, so wird bei den Hindu das Abgesonderte auch in ein Allgemeines allmählig unter Englischem Joche verschmelzen.

Der Zug des Bacchus nach oder wahrscheinlicher von Indien nach Griechenland, welcher Pfirsiche, Reben etc. mitbrachte, brachte auch Instrumente — z. B. den Syrinx mit, den Pan aus dem Schilfrohre des Indus zuerst geschnitzt haben soll. Die Hindu verehren auch noch einen Bacchus unter dem Namen Pavan mit Weinliedern, Flöten, Tänzen in bunten Kleidern. — Die Vina schickt sich aber zu sanften Gesängen und zur Ausbildung ihres Tonsystems und zur Kultur überhaupt.

Dalberg glaubt aus den Klassikern beweisen zu können, dass die Aegypter und Phönicier noch vor den Griechen ihre Instrumente und Singweisen aus Indien erhalten. Ueber Phrygien und Kleinasien sei die Flöte nach Griechenland gekommen, daher auch Homer ihrer kaum gedenkt. Auch die östlich wohnenden Völker, z. B. die Afganen, Mongolen, wie die westlichen Perser, hatten das indische Tonsystem; diese nennen sogar die Tonstufen auch Sa ra ga ma pa da na. Jeder Ton hat noch einen eigenen Namen, z. B. man sagt: in der Swara singen, d. i. Sa, unsere Tonart A.

Diese Völker haben auch die Brama-Religion, ähnliche Sitten, Lieder und mehrere Instrumente gemeinschaftlich — z. B. allerlei Trommeln, Becken, Glocken, Schellen, kleine Flöten und Trompeten, welche nur 5 Töne geben — zum Preise der Götter, Helden und Tugenden. Bei allen Orientalen ist die Musik mit dem Staats- und Hausleben innig verschmolzen. Statt der Opern machen herumziehende Bajaderen, genau so wie Xenophon die musikalischen Weiber zu Babylon beschreibt,

hübsche Tänzermädchen aus Surate für Geld lustige und verliebte Darstellungen; und ihre lustigen Gebehrden sind dieselben, wie man an den Wänden in Pompeji gezeichnet sieht. Die Schlangenbeschwörer und Zauberer treiben mit Musik noch ihr Wesen, und erzählen gleiche Wunderwirkungen, wie die Alten von dieser göttlichen Kunst.

Die Araber haben fast die nämliche Tonstufe; sie scheinen aber zuerst die Töne der Tonleiter mit dem Alphabet benannt zu haben, welches die Griechen, dann die Lateiner nachgeahmt haben:

Arab.	Alif,	Beth,	Gimel,	Dalet,	He,	Vav.
Griech.	α	β	γ	δ	ε	υ
Lat.	A	B	C	D	E	F.

Sechstes Kapitel.

Musikkunst in der zweiten Hälfte dieser Periode — insbesondere der späteren, gebildeteren Griechen — von Pythagoras bis zu den Römern. Diatonische Skale, bestimmter poetischer Rhythmus. Virtuosen; Timotheus, Philotemus.

§. 34.

Im Jünglingsalter der antiken Musik, wo sie eigentlich erst des Namens einer Kunst würdig wird, erhebt sie sich im genauer bestimmten Rhythmus zur künstlichen Darstellung phantastischer Ideen und poetischer Gefühle. Dieses geschieht durch wechselnde, mit rhythmischer Sprache in Versform, mehrentheils mimisch tanzender Bewegung, und mit einfach klingenden Instrumenten verbundene, ausgedehntere Tonreihen in diatonischen Skalen. Diese Erhebung konnte die Musik der Aegypter und Hebräer nicht gewinnen; beide Völker gingen unter griechischer, und zuletzt unter römischer Oberherrschaft unter. Die Griechen, als thätiges Handelsvolk — siedelten sich an ihren Gestaden schon vor Alexander an; und mit der Bezwingung derselben entstanden griechische Schulen. Herodot erzählt 500 J. vor Christus, dass er auf seiner Reise durch Griechenland und Aegypten die Musik einerlei gefunden. Er führt die Orphica als Reste von Liedern des Orpheus an; schreibt sie aber nicht dem Orpheus, sondern Pythagoras zu. Die höhere Vollkommenheit der hebräischen praktischen Musik, die wir von Davids

Zeit gerühmt haben, ist später erstarrt aus dem Tempel in die Synagogen übergegangen, durch die griechische Oberherrschaft verdrängt, und in der Gemeinheit der griechischen Spekulation, Grübelei und Verwirrung untergegangen.

Auf der anderen Seite konnte die Tonkunst nur in Griechenland Fortschritte machen, wo der günstige Einfluss des milden Klima's, des wechselnden Bodens, des heiteren Himmels, reizbare Organisation geschmeidiger Körper, eine freie, den Künsten günstige Verfassung, Verehrung des Genies und eine mit schöner Kunst verschmolzene Religion — die Musik begünstigte und in Aufnahme brachte, mehr als bei allen benachbarten, entweder den Griechen oder hernach den Römern unterworfenen Staaten.

Nur die Hindus, welche von Alexander nicht besiegt waren, blieben frei, und haben die wenigsten Veränderungen durch Staatsumwälzungen erlitten. Sie waren Nachbarn der Perser, Araber und Palästiner, und behielten auch noch eine lange Zeit Verbindung durch den Handel. Ihre Gesänge sind den Hymnen der antiken Nachbarn ähnlich, und nach einigen tausend Jahren wie bei den Ostpersern dieselben Musikstücke, und durch Religionsgesetze an heilige Formen gebannt; jedes Lied und das zu dem Liede bestimmte Instrument, und beides für gewisse Feste — ist geblieben. Unter ähnlichen Gesetzen stand die Musik der Griechen bis zu Alexanders Zeit. Der Grundton eines Liedes richtete sich nach dem Instrumente. Wie die Ueberschriften der Psalmen bei den Hebräern die Instrumente bezeichneten, zu welchen sie gedichtet sind, musste jedes Lied gesungen werden.

350 Jahre vor Christus nöthigten die Spartaner noch den älteren Timotheus, welchen 7 Saiten der Lyra zu seinen ausgedehnteren Melodien

nicht befriedigten, von seinen angenommenen 9 Saiten wieder 2 wegzunehmen, um nicht die Sitten zu verderben. Darum konnten sich die Künstler bis zur Zeit Alexanders nicht zur Freiheit der Kunst erheben. Der jüngere Timotheus, Alexanders Liebling, setzte sich schon über jene Religions- und Staatsgesetze hinaus, indem er als Virtuose seine Cither mit 11 Saiten bespannte. Er spielte also mit 3 Tetrachorden. In Freiheit bildeten nun die Griechen die Musik auf ihre lebendige Art mehr aus, als das ruhige religiösere Volk am Indus vermochte.

Der Gesang dieser antik-griechischen Tonkünstler muss ohne Zweifel vortrefflich gewesen sein; aber die wahre Beschaffenheit desselben lässt sich aus den drei oder vier vermeintlich aus dem Alterthume übrig gebliebenen Melodien nicht verdeutlichen. (S. §. 43. und im Anhange No. 8. 9. 11.) Der fleissige Forkel hat aus mehr als hundert der besten musikalischen Schriften das gelehrteste Buch über antike Musik geschrieben (36). Ich habe aber keine klare Idee von der antiken Singweise daraus gewinnen können. Er sagt selbst, „dass dies nicht möglich sei, weil aus allen hundert Beschreibungen der antiken Theoretiker und Bewunderer des Alterthums kein sicheres Kennzeichen des Klanges, der Beschaffenheit der Melodien und der Instrumente hervorgehe.“ Die antiken Klassiker und mathematischen Theoretiker schreiben, ohne Uebereinstimmung in Begriffen und Terminologien, in einer dunklen Sprache; die Vieldeutigkeit derselben ist von Theoretikern und Praktikern noch verwirrter gemacht, als die indische Theorie. Jeder deutet sie nach seinem Systeme; daher gehen auch die Urtheile und Meinungen über Musik viel weiter auseinander, als in andern Zweigen der griechischen Kunst und Wissenschaft. Daher

schreibt Burney: „nachdem ich unzählige Bände gelesen, fand ich sehr oft, dass diejenigen, welche am wortreichsten waren, am wenigsten wussten, und dass ich unter den Tausenden von Kunstwörtern kaum einen einzigen brauchbaren Gedanken finden konnte.“ Allgemein anerkannte Principien bestanden noch nicht.

Es ist nicht einmal auszumitteln, was dieser oder jener Autor für ein Instrument meint, weil der eine dasjenige als eine Cither, was ein anderer als eine Harfe, der dritte als ein Orgelwerk, der vierte gar als eine Pauke beschreibt. Jede Uebersetzung in verschiedene Sprachen macht andere Benennungen (37.). Durch nähere Bekanntschaft mit der Samscrit-Sprache kann vielleicht mehr Licht für die griechische Musik gewonnen werden.

§. 35.

Wäre aber auch eine Uebereinstimmung möglich, so macht doch der Mangel an Zeichen der Töne alle Vermuthung zweifelhaft. Wenige angebliche Tonzeichen sind wahrscheinlich von neuerer Zeit. Beim Mangel der Notenschrift könnten freilich musikalische Instrumente die Tonfolge und Umfang ihrer Skale zeigen. Aber die Zeichnungen vor der Aufdeckung Herculans und Pompeji's, z. B. vom gelehrten Kircher, sind entweder von neueren Völkern, Arabern, Neugriechen, oder aus der Phantasie der Autoren genommen. Vieles scheint rein erlogen zu sein, wie die antike Notenschrift, welche Kircher im Kloster St. Salvator in Sicilien will gefunden, oder welche der Abt. Fleury will gesehen haben.

Das Sicherste ist, was man in jenen vom Vesuv 79 J. nach Christus verschütteten Städten gefunden hat. An den inneren Wänden der Häuser und Tempel fand man Gestalten der Harfen und

Lyren abgemalt, und man sonderte sie sorgfältig von den Wänden, und bewahrt sie in Portici. Da sah ich einen Apollo, der auf einer Lyra mit 6 Saiten spielte. Die schönste Figur ist ein Gemälde in Portici aus dem Herculanum. Es bildet den Apollon Musagetes ruhend ab. Er legt seine rechte Hand auf sein lorbeerbekränztes Haupt, wie in mehreren Darstellungen. Der Oberkörper ist nackt, der untere Theil mit einem weiten grünen Gewande bedeckt. In der linken Hand hält er ein Barbyton (grosse Lyra, Harfe) mit 11 Saiten. Aehnliche Statuen sind in Florenz und zu Rom im Palaste Barbarini. Eins der besten Stücke ist Chiron, der den Achill in der Musik unterrichtet auf einer Lyra mit 11 Saiten. Die beiden Musen Terpsichore und Erato, in Pompeji gefunden, sind die lieblichsten mythischen Gemälde mit schönen Farben. Die erste hat ein regenbogenfarbiges Kleid an, und spielt die kleine 7saitige Lyra; die andere hat einen rosenfarbenen Rock mit einem hellgrünen Oberkleide, hält in der rechten Hand ein Barbyton, in der linken einen Stimmhammer. Auch spielt ein kleiner Genius auf einem dreieckigen Kästchen mit 11 Saiten überzogen. Diese niedlichen Wandgemälde sind zum Theil im Museum Herculanum abgebildet.

Aber wir wissen weder wie sie gestimmt waren, noch wie sie klangen. Deutlichere Töne kann man aus den metallenen Blasinstrumenten, die im Feuer nicht geschmolzen sind, errathen; aber sie sind so ärmlich, die Trompeten sind in Tritonsschnecken - oder Ochsenhorns - Gestalt, oder sie haben höchstens eine Länge von 3 Fuss, und die Flöten höchstens 5 Löcher — also keine vollkommene Skale. Die Trompeten geben 3, höchstens 4 schlechte Töne. Viele sind von der Form, wie man sie noch bei den Hindus, Abyssiniern

und den Völkern der griechischen Nachbarschaft findet.

Unkunde des Gebrauchs der antiken Instrumente und verkehrte Ansicht der modernen Musik hat enthusiastische Alterthümler verleitet, der antiken eine zu hohe Vollkommenheit beizulegen. Der ingeniöse Maibom (38) glaubte den mechanischen Theil der alten Musik gefunden zu haben; machte viel Rühmens von der Vortrefflichkeit ihrer Melodien, bezeichnete dergleichen zu griechischen Oden, sang sie in Stockholm vor der gelehrten Königin Christina und einem gebildeten Hofe, und — wurde ausgelacht. Vor einigen Jahren machte Hr. von Drieberg durch viele Fragen wieder Aufsehen: „Sollten die Griechen nicht als ein hochgebildetes Volk etc.? — Sollte ihr Ohr nicht so gehört haben? — Ist es denkbar, dass die Musik der Griechen nicht den anderen Künsten an Vollkommenheit gleich gewesen?" — Zur Beantwortung dieser letzten von mehreren Philologen gethanen Frage in Rücksicht auf die allgemeine Kultur und insbesondere auf die Werke der Poesie, der Skulptur, der Baukunst der alten Völker mag folgende Betrachtung dienen.

Man bedenke, wie Jean Paul sagt, dass die Alten und ihre Werke „als höhere Tode uns heilig und verklärt erscheinen, dass unsere Auseinanderblätterung durch die Hitze der Kultur uns fähig macht, in den griechischen Knospen mehr zusammengedrungene Fülle zu sehen, als sie selber konnten, und dass uns der Olymp, der Helikon und das Tempethal schon ausserhalb des Gedichts glänzen."

Diese glänzende Seite zeigt man stets der Jugend. Lässt man sich von ihrem Glanze nicht verblenden, so findet man einen grossen Abstand. Man bedenke die Rohheit ihrer Sitten, die Einfachheit und Unbequemlichkeit ihrer Wohnungen nach dem

Muster der Reste in Pompeji, einer griechischen Koloniestadt; man bedenke die Sklaverei des grössten Theils des Volks, die Unvollkommenheit ihrer Gesetze, ihren Aberglauben, ihre Unkunde geographischer, physischer, mathematischer, technischer Kenntnisse! — vergleiche dagegen die heutige Ordnung, Sicherheit, Wohlstand, Bequemlichkeit in den Wohnungen, Schnelligkeit der Mittheilung und der Reisen, Wunder aller Künste und Lebensgenüsse; — man vergleiche unsere Aufklärung durch Gedankenwechsel, weisere Regierungen, sanftere vernünftige Religion, wissenschaftliche Gewalt über die Elemente der allgemeinen Humanität! — In einigen Stücken mögen die Alten wohl über uns gestanden haben; aber bei keinem Volke standen alle Künste und Wissenschaften in gleichem Verhältnisse. Aus keiner einzelnen Vortrefflichkeit, z. B. der Philosophie, der Poesie, der Baukunst, der Skulptur kann man auf einen Grad der Vollkommenheit der allgemeinen Kultur schliessen.

Den Hebräern blühte früh Poesie und Musik, sie hatten Prophetenschulen, aber keine Bild- und Malkunst. Der Gesang konnte nicht über musikalische Deklamation der Psalme hinauskommen, weil er mit der Form des Gottesdienstes fixirt war, und die Poesie von der armen Sprache abhing; denn Sprache und Musik gehen Hand in Hand. Moses hatte das Volk durch oberägyptische Kultur gehoben; aber das Volk blieb auch an diese gebunden, und erhob sich nur ein wenig unter zwei Königen, die selbst Genies und Künstler waren.

Bei den Aegyptern erreichte Mechanik, Baukunst und Astronomie einen hohen Grad von Vollkommenheit. Die Skulptur zeigt sich in ihren Tempeln, Grabmälern, Bildsäulen kolossal, aber nicht schön, roh und steif, aber nicht graziös. Kunst und Wissenschaft hing von der Hieroglyphe

der Priester ab. Im ägyptischen Kabinette in Turin wird man überzeugt, dass nur die Priester in Tempeln schreiben konnten. Kein Sohn durfte etwas anderes treiben, als der Vater; keiner durfte von seiner Kaste abgehen. Es fehlte den Aegyptern der Geschmack, wie den heutigen Chinesen. Man vergleiche ihre Werke in Kunstsammlungen!

Bei den geschmackreicheren Griechen, welche jeder Idee noch mehr als die Hindus eine plastische Verkörperung gaben (da diese nur Tonbilder zeichneten), ward die freie Bildkunst eine Nationalmode; die weisesten und reichsten Männer, wie Socrates, trieben sie zu ihrem Vergnügen. So erhob sich das Ideal der Bildform, während die Musik, zu den Mysterien religiöser Feste gehörig, den Priestern, und bei Gastmahlen und im Theater den Sklaven überlassen war.

Die Römer lernten ihre Philosophie und Poesie bei den Griechen, und veredelten sie; aber die Künste, Plastik und Musik, liessen sie von griechischen Meistern und ihren Sklaven treiben. Daher blieben diese Künste auf derselben Stufe stehen. Sie begnügten sich mit den geraubten Statuen aus Griechenland. Ihre eigenen Werke stehen nicht so hoch; ihre Kaiserpaläste, wie die Rudera davon noch zeigen, waren kolossal, aber roh und ohne Geschmack. Das Pantheon, der einzig schöne antike Tempel in Rom, und die Basiliken in Pestum verrathen schon in den Namen den griechischen Ursprung. In der Musik scheinen sie eher herabgekommen zu sein. (Doch darüber in einem späteren Kapitel.) Gehen wir jetzt zur Geschichte der schönen Kunst der Töne zurück.

§. 36.

Nach Alexander gab es schon historische und theoretische Schriftsteller über Musik, wie

Aristoteles, Theophrastos, Euclides. Dieser letzte und Aristoxenos (300 Jahre vor Chr.) schreibt schon vom vollkommensten Tonsysteme, als 2 vollkommene Oktaven — in 5 Tetrachorden, welche aber in einander geschoben sind. Die 3 ersten: H C D E F G A B c d, die neu hinzugesetzten H c d e f g a, oder tiefer genommen und mit dem ganzen Tone begonnen:

G A H C D E F G a b g a h c d e f.

Dies letzte Tetrachord ist am spätesten oben drüber gekommen, und heisst deswegen: Hyperboleon, eine Uebertreibung. Das unterste heisst: Hypoton, der vornehmste Hauptsatz; das zweite: Meson, Mittleres. So hat jedes Tetrachord und jeder Ton seinen eigenen Namen. Die Schrift des Philodemos ist in den Papyrus-Rollen, die in Herculanum gefunden, erst 1793 etc. aufgerollt und in 38 Kupfern in Neapel abgedruckt (wovon ich 1821 spätere Rollen abgerollt sah). Man erwartete, bestimmtere Tonkennzeichen zu entdecken. Aber der aus dem Griechischen ins Italienische übersetzte Text handelt nur vom Schaden der Musik, und davon, dass die antike Musik schlecht und unnütz sei. Er schrieb 200 J. vor Chr. — und nach ihm scheint sie nicht vollkommener und schöner geworden zu sein.

Ohngefähr um dieselbe Zeit schrieb der berühmte Eratosthenes, Astronom und Bibliothekar der Ptolemaeer in Alexandrien (250 J. v. Chr.) über die Lyra, ihren Ursprung und Vervollkommnung. „Merkur schuf sie zuerst aus einer Schildkrötenschaale und aus den Sehnen des Stiers des Apollon; damals hatte sie 7 Saiten nach der Zahl der Atlantiden. Apoll passte sie der Ode an, und gab sie dem Orpheus; und da er ein

Sohn der Muse Calliope war, so gab er ihr 9 Saiten nach der Zahl ihrer Schwestern. Er spielte so vortrefflich, dass man von ihm rühmte, Felsen bewegen und Thiere damit herbeilocken zu können. Er ehrte den Dionysos (Bacchus) nicht, hielt den Helios für den höchsten der Götter, und nannte ihn Apollon. Als er einst auf dem Berge Pangaeos wachte, den Aufgang des Helios in seiner ersten Schönheit zu schauen, ward Dionysos unwillig, und schickte Bassariden (Bacchantinnen) über ihn, die, wie Achilles sagt, ihn zerrissen und die Glieder zerstreuten. Die Musen lasen sie aber wieder zusammen, begruben sie, und baten den Jupiter, die Leier als Sinnbild der Musen an den Himmel zu versetzen, wo sie neunsaitig noch zu schauen ist."

Bei solchen willkührlichen Dichtungen phantastischer Poeten, worin alle Wahrheiten in romantische Mythen verfliessen, lässt sich schwerlich mit Sicherheit die verlorene Wahrheit zusammenlesen.

Das einzige Wahrscheinliche springt aus dieser Erzählung hervor: dass die ursprünglich 3-4saitige Lyra nach und nach mehr Saiten bekommen habe. In Portici sah ich auf einem zuletzt abgenommenen ältesten Wandgemälde zwei gelbhaarige Genien, die sich um eine rothe Lyra des Apoll mit 5 Saiten zerren, einer hält sie auf seinem Nacken fest, der andere will sie ihm entreissen. Apollon mit einer 6saitigen Lyra habe ich im vorigen §. angezeigt. Nach Eratosthenes empfing sie Orpheus mit 7 Saiten, wie sie noch Terpsichore, die Erfinderin der lyrischen Dichtkunst mit Tanz verbunden — zur leichten Bewegung spielt. Apoll hatte ihr schon 9 gegeben. Der griechische Virtuose Timotheus wollte schon seiner Leier dieselbe Zahl geben — er musste es aber bei 2 Tetrachor-

den HCDEFGA oder CDEFGAB bewenden lassen. Der jüngere Timotheus spannte erst 11 Saiten auf. Obige, im 35. §. beschriebene Lyren, Barbyton genannt, des Apolls, Chirons und der Erato (Muse der sanften, sentimentalen Gesänge der Liebe), haben 11 Saiten. Ich möchte folgern, dass diese Gemälde nicht blos nach des jüngeren Timotheus, sondern nach des Eratosthenes und Philemos Zeit, also ohngefähr 200 Jahre vor der Verschüttung der Stadt Pompeji, gemacht sind, und dass um diese Zeit die Lyra 11 Saiten hatte. Mir kommt deswegen Aristoxenus verwirrte Angabe von 5 Tetrachorden verdächtig vor. Dies trifft mit den mehresten Theoretikern genau zusammen. Die 7saitige alte Lyra bestand aus 2 Tetrachorden, die 11saitige neue aus 3: HCDEFGABcde. Die späteren Pythagoräer bildeten dies System erst durch Zwischensaiten (cis, fis, h etc.) zum vollständigen Systeme aus.

Das Ausgezeichnete, was die Tonkunst durch Griechen zu ihrer Verschönerung gewonnen hat, besteht wohl 1) in genauen, nach dem Monochord geordneten Verhältnissen der Skale, und 2) in einem bestimmteren taktmässigen Rhythmus, der aber noch vom Metrum der Wortpoesie abhängig war. Da bei den freier gebildeten Griechen keine Kunst mehr durch Religion oder durch politische und moralische Maximen beschränkt war: so konnte sie sich zu höherer Schönheit bilden. Es begannen dramatische Darstellungen. Ihr Gottesdienst wurde selbst Darstellung der höchsten Idee der Schönheit, Jugend, Kraft und Güte, auch in den erhabensten Hymnen zur Feier sieggekrönter Kampfhelden vor versammelten Bürgern. Diese Periode der glänzendsten Ausbildung begann ohngefähr 400 Jahre vor Christus.

Unter griechischer Herrschaft kamen griechische Schulen, Schauspiele, Künste in die benachbarten Länder. Allein die Oberherrschaft der Römer verdrängte oder würdigte die griechische Kunst herab, indem sie dieselbe nur als eine Sklavin, zur Befriedigung ihrer Lüste gemacht, ansahen, bis diese kriegerischen Welttyrannen sammt allen schönen Künsten der Vorwelt von barbarischen Völkern unter die Füsse getreten wurden — und nur durch die christliche Religion wieder aus dem Verderben allmählig gehoben werden konnten.

Die uralte, nach der babylonischen Gefangenschaft im neuen Tempel zu Jerusalem wieder eingeführte Sangweise der Psalmen des Pentateuchs wurde durch die Gewalt der Römer mit den Juden in alle Welt getrieben — und durch Rabbinen in Lissabon wie in Constantinopel ziemlich auf einerlei Weise durch Tradition in ihrer alten, unbestimmten, willkührlichen deklamatorischen Form erhalten. Diese konnte sich nicht der Idee einer Musik nähern, so lange keine Instrumente bestimmte Melodien hielten.

§. 37.

Durch bestimmter gestimmte Saiteninstrumente entstand eine Tonleiter, wonach die Flöten gebohrt werden konnten. Nachdem die ins Ohr fallende Trias entweder dreier Töne nach einander, oder 1-3-5 erster, dritter und fünfter Ton durchs Gefühl des Wohlklanges auf älteren dreisaitigen, oder mit der Quarte und mit der Oktave viersaitigen Lyra gefunden war — so fanden sich nach und nach die dazwischen liegenden Töne von selbst ein. So findet man die Genien auf antiken Apollo-Leiern mit 4 Saiten, aber den Gott der Künste auf 5-6saitigen Lyren spielen. Diese deuten auf die Urzeit des Beginns.

Die oben §. 35. angezeigten Lyren von 11 Saiten sind gewiss von späterem Datum. Man bemerkte eine wohlklingende Tonleiter — und näherte die zwischen dem Akkorde liegenden Töne bald dem niedrigeren bald dem höheren Tone. Man konnte die Saite zwischen e und g dem e näher nehmen, so entstand f, und es ward die C Skale, oder dem g näher stimmen, so ward fis, der Leiteton zur G Skale. Zwischen a und c entstand auf dieselbe Weise b oder h; im ersten Falle kam f Skale, im zweiten a moll oder c dur Skale. Die ersten Hymnen der christlichen Aera enthielten nicht mehr als 4 Töne in der Skale, oder den Umfang Eines Tetrachords (39).

Die mehresten Griechen waren in grosser Verwirrung in Rücksicht dieser Skalen, welche man Tonarten nannte. Je nachdem sie einen höheren Ton zum Haupttone machten, entstand eine andere Skale, genau so wie bei ihren Lehrern, den Hindus. Sie fingen aber an sich der Buchstaben zu bedienen, um die Töne zu bezeichnen, und gingen dadurch einen Schritt weiter, als ihre Lehrer in Ostasien. Nur bei den Arabern findet man die Buchstabenbenennung vielleicht zuerst eingeführt (40). Der natürlichste Umfang einer menschlichen Stimme hat 11 bis 15 Töne; die weibliche Stimme in der Tiefe und die männliche in der Höhe haben 3-4-5 Töne gemeinschaftlich. Die Natursänger können also einfache Melodien wie Choräle im Unisono singen.

Die Töne wurden mit Alphabets-Buchstaben bezeichnet; man gab aber auch jedem Tone in der Skale einen besonderen Namen, wie in der Tonschrift der Hindu: das mittlere G hiess mese, A paromese, die untere Dominante D hypate meson; dieser machte den Anfang des Tetrachords meson. Dieselben Töne erhalten aber in einer anderen Tonart andere Namen — z. B. dasselbe A

in einer anderen Verbindung Triton synemna. Barthelemy meint, H wäre der tiefste Ton; diesen nennt er Hypate, und den nächstfolgenden Parhypate etc.

Die männliche Stimme hebt mit dem tiefsten Tone A an, und endigt mit $\bar{g}$ — die weibliche liegt 8 Töne höher, mit klein a anfangend und mit $\bar{\bar{g}}$ endigend.

Jede der fünf Hauptvölkerschaften in Griechenland und Kleinasien: Dorier, Ionier, Phrygier, Aeolier, Lydier, hatte ihre eigenen Instrumente und Volkslieder nach Verhältniss der Skalen ihrer Instrumente, wie jetzt noch die Hindus, Chinesen, Spanier, Portugiesen, Schotten etc. Jede Völkerschaft hat ihre eigenen Instrumente. In jedem bemerkte man eine eigene Folge der Tonreihe nach einem Lieblingsinstrumente, z. B. die Lydische nach ihrer Flöte, welche in kleinen Terzen geschritten sein soll: c, e, g, b[8], — nur glaublich, wenn sie über 1 F. lang war, und keine Löcher zum Greifen hatte. Wenn sie in diesem kleinen Septimen-Akkorde gelegen hätte, so hätte sie wohl Reiz haben können — aber lange konnte man diese Bonbons doch nicht geniessen — in kleinen Terzen e, g, b, cis? Was für Melodien lassen sich damit machen? Zu ordentlichen Melodien mussten Flöten bestimmte Löcher haben.

Man sang in dorischer, ionischer, phrygischer etc. Tonart etc.; so sagt man. Wodurch unterschieden sich aber diese? Was haben die Griechen eigentlich unter diesen Benennungen gedacht? Albrechtsberger (41) nimmt, wie die meisten Philologen, die Tonarten (Toni, Tropi) nach der Folge unserer Skale an, und nennt c d e f g a h c ionisch; d e f g a h c d dorisch; e f g a h c d e phrygisch; f g a h c d e f lydisch; g a h c d e f g mixo-

lydisch; a h c d e f g a äolisch. Forkel hingegen setzt die Töne D es e f fis in die Mitte als dorisch, 5 halbe Töne tiefer A b h c cis hypodorisch, 5 höher G gis a b h hyperdorisch. Eben so wird E phrygisch, eine 4 tiefer H hypophrygisch, und 4 höher A hyperphrygisch; eben so Fis lydisch, Cis hypolydisch, und H hyperlydisch. Forkel lässt nach Alypius lydisch die tiefste Note mit Fis anfangen. (1. p. 429.) Andere nehmen andere Grundtöne und Folgen an: z. B. der Abt Barthelemy in Anacharsis Reise (3. p. 66.) lässt dorisch mit E, ionisch mit F, phrygisch mit Fis etc. anfangen.

Allein weder Albrechtsberger, noch Forkel, noch Barthelemy stimmt mit dem griechischen Theoretiker Alypius, der am bestimmtesten davon redet (360 Jahre nach Chr.), überein; dieser gründet die Benennungen auf ihre charakteristische Anwendung und Wirkung, z. B. dorisch gemässigt, feierlich, phrygisch für den Tempel, äolisch liebkosend etc. Dieses entspricht am genauesten der Idee der Hindus. (S. §. 33.) Apulejus legt hingegen richtiger diese Charaktere dem Rhythmus bei.

Einige meinen, alle diese Tonarten wären moll, also von einerlei Verhältnissen gewesen. Burney nimmt dieses für ausgemacht an, und Forkel nimmt die Tonarten für Transpositionen einer einzigen Tonart. Wie lassen sich aber dann damit verschiedene Charaktere und Wirkungen erwarten? Wie können lauter Molltöne in verschiedenen Lagen, höher oder tiefer, einem so heiteren, lebenslustigen Volke auf die Länge behagen? Die französischen Chansons und die Kosakenlieder klingen auch oft moll; aber doch nicht alle. In der Hymne an die Nemesis habe ich in einer Probe der Begleitung gezeigt, dass sie auch dur verträgt.

Diese vielen Widersprüche der Erklärer machen

wahrscheinlich, dass die Griechen diese Anwendung auf unseren Tastinstrumenten gar nicht gemeint haben. Die Theoristen hatten so feine Berechnungen der Verhältnisse auskalkulirt, die Virtuosen hatten halbe und Viertelstöne angebracht, so dass sich bestimmen lässt, wie ihre Skalen geklungen. Manche Schriftsteller verwechseln auch Tonarten mit Oktavengattungen. Die vielen Widersprüche enträthseln sich durch die Beobachtung, dass im Urlande Indien mancherlei Abweichungen in den Tonfolgen nach den Provinzen bestanden. Wahrscheinlich eben so bei den Einzelvölkerschaften der Griechen, wovon fast jeder Hauptort eine eigene Republik bildete. Und dann mag Lucian's Meinung der Wahrheit am nächsten kommen, es seien nur verschiedene Volkslieder dieser Landschaften gewesen, so wie wir Schottisch, Steirisch, Französisch, Sicilianisch unterscheiden.

§. 38.

Diese Verwirrung erscheint nicht so arg in Euclids Einleitung in die Harmonie (300 J. vor Chr.). Er spricht von 7 Octavengattungen; diese sind nach unserem Systeme der Tonleiter und Notenbedeutung: die erste A h c d e f g — die zweite H c d e f g a — die dritte C d e f g a h etc. Seine Tonreihen heissen aber: 1) A h c d e f g, 2) B c des es f ges as, 3) H cis d e fis gis a etc. und er nennt diese Tonarten.

Aristoxenus setzt noch einige Töne hinzu — um den natürlichen Umfang der menschlichen Stimme zu beschreiben.

Hundert und funfzig Jahre nach Christus hat das Ptolemäische System etwas Licht in die alte Dunkelheit gebracht, welche die Grübelei der Theoretiker veranlasst hatte. Er setzte einen Normalton fest, etwa klein a (als den tiefsten weiblichen

Ton) als Hauptton, und geht 3 Töne tiefer bis zur unteren Dominante: g f e, und nimmt 3 Töne höher dazu h c d. Daraus bildet er die ganze Skale: e f g a h c d, oder vom untersten Tetrachord H c d e mit hinzugethanem Grundtone A, Proslambanomenos genannt — also: A h c d e f g (a), und nennt diese dorisch, die zweite aber mit der grossen Terz A h cis d e fis g (a) phrygisch. Die Tonreihe geht immer nur bis zur kleinen Septime, folglich fehlt der Leiteton gis und dis. Also war die Oktave nur nach dem Monochorde in 10, nicht wie bei uns in 12 halbe Töne getheilt. In dieser Ordnung war der Stoff der antiken Musik in 19 Tönen (5 Tetrachorden) im Umfange zweier Oktaven und einer halben beschränkt. Die Tonfolge machte also eine ganz andere Wirkung aufs Ohr, als die unserige.

Für jede Tonart hatte man anfänglich andere Instrumente. Man bezog auch Lyren mit mehr Saiten in verschiedene Tonarten gestimmt. Ein Musikus befestigte auch auf einem beweglichen Dreifusse drei Lyren, dass er in verschiedener Stimmung dorisch, lydisch, phrygisch wechselnd spielen konnte. Zu Caesars Zeiten erfand Pronomos eine Flöte, worauf in 3 Tonarten zu spielen möglich war.

Es gibt noch andere Erklärer, welche annehmen, dass man bei verschiedenen Tonarten die Harfen, Psalter, Lyren etc. umgestimmt habe, wie man es noch vor 20 Jahren mit einfachen Harfen machte. Allein dies ist nicht aus den Alten klar zu erweisen. Es ist eine Hypothese, wie die meisten Erklärungen der dunkeln Notizen des Alterthums. Doch scheint mir die Barthelemy's die einfachste und begreiflichste zu sein. Er setzt von 2 verbundenen Tetrachorden A in die Mitte, und die äussersten E und d fest: E f g A b c d, die an-

deren in der Mitte als verstimmbar. Dies gäbe F dur, A etwas nachgelassen gibt F moll. Zöge man aber b etwas höher, so würde h der Leiteton zu C dur und A moll; F in fis verwandelt macht G moll und dur, dann auch E moll möglich; zieht man G höher, so ist die Skale auch von E dur, C in cis verstattet A dur; zur Vollständigkeit setzte man oben noch die Saite e, und unten noch das Tetrachord H C D E an, um aus allen einfachen Tonarten moduliren zu können, diatonisch, chromatisch und enharmonisch (42). Es lassen sich dann verschiedene Charaktere ausdrücken, heissen sie lydisch, dorisch oder phrygisch etc. Die Hauptklassiker sind nicht einmal einig, was man unter diesen Charakternamen verstanden, z. B. Platon nimmt phrygisch für ruhiger, Mässigung einflössender, zum Gebete schicklicher, als dorisch; Aristoteles aber für stürmisch, das Herz zu göttlicher Wuth begeisternd. Hr. v. Drieberg hat nun das System noch mehr verwirrt, indem er die Namen der Töne statt von unten hinauf von oben herunter nimmt, also den obersten Ton zum untersten und den untersten zum obersten macht. Prof. Perne in Paris hat die Verkehrtheit dieser Ansicht aus den griechischen Klassikern selbst mathematisch gezeigt. Chladni hat die Richtigkeit der Perne'schen Widerlegung dargethan. Das Deutlichste und Ueberzeugendste steht in Prof. v. Münchow's Abhandlung über die Musik der Griechen (43). So viel ist gewiss, dass kein Erklärer mit dem anderen harmonirt.

§. 39.

Es sei indessen, wie ihm wolle. Ihre Musik hat auf Menschen gewirkt; sie müssen also nicht blos dur und moll, nicht blos piano und forte, nicht blos in Oktavengattungen, als Farben zum

Dunklen und Hellen, nicht blos wohlklingende in diatonischen Akkordstönen, sondern auch übergehende, übelklingende, chromatische und enharmonische Melodiefolgen zum Ausdrucke der Gefühle und Charaktere (wie die Hindus) gehabt haben; sondern verschiedene Bewegungen, wodurch sich vorzüglich die Gefühle und verschiedene Charaktere zu erkennen geben, und wovon die Alten so viel sprechen. Dies ist natürlich, wenn sich auch keine Zeichen dazu vorfänden, die unseren Ueberschriften Adagio, Allegro, Presto entsprechen.

Der Ausdruck der Freude oder Trauer spricht sich nicht blos durch grosse und kleine Terzen, sondern hauptsächlich durch den Accent und den Rhythmus aus. Wir bestimmen jetzt die Nebenbegriffe durch Beiwörter Moderato, assai, maestoso. Im Allegro giusto bewegen sich die Viertel, wie die Pulsschläge eines gesunden, kräftigen Mannes in mittleren Jahren. Die Pulsschläge des Knaben, des Jünglings, des Mannes und Greises — die Pulsschläge des Herzens beim sanguinischen, cholerischen, melancholischen, die Pulsschläge des Ruhenden, Spazierenden, Geschäftigen, des Eiligen, des Schlafenden, des Leidenschaftlichen, des Fröhlichen, Hoffenden, Furchtsamen, Erschrockenen, des Zornigen — sind allemal verschieden. Die Leidenschaften der Liebe, der Freude, wo das Herz das Blut nach den äusseren Theilen treibt, — des Hasses, der Furcht, des Leids — wobei das Blut sich nach den inneren Theilen zieht, und der Mensch einen ungleichen Gang hat. Nach der Bewegung der Lebensgeister müssen Töne und Sylben langsamer oder geschwinder laufen, lauter oder sanfter tönen. Dies müssen auch die Alten in ihren mit Tönen begleiteten Poesien, als Tonfarben, nach ihrem lebendigen Charakter in Anwendung gebracht haben. Die Griechen scheinen den Rhyth-

mus ihrer Sprache in die Tonkunst übertragen und in ein ordentliches System ausgebildet zu haben.

Diese Verschiedenheit in der Regelmässigkeit der Bewegung und der wiederkehrenden Verhältnisse in den Zeittheilen nannten sie schon Rhythmus. Am lebendigsten tritt er im Charaktertanze der Wilden, im Schritte der Thiere, in dem Pulsschlage des Herzens hervor. Plastisch erscheint er der menschlichen Gestalt aufgedrückt, und der anerschaffene Kunstgeist im Menschen ahmte diesen Rhythmus zuerst künstlich in Göttertempeln nach, wie die ältesten Bauwerke in Theben und Athen zeigen.

§. 40.

Diese Rhythmik der Natur drückt sich auch in gemeiner Wortsprache aus, noch bestimmter in der Dichtkunst (Poetik), und in der Tonkunst durch Takt im engeren Sinne. Der einfache rhythmische Trommelschlag zeigt schon einen mässigen oder eilenden Gang an, und, wie der Marschall von Sachsen wohl verstand, befördert ihn. Das verstanden auch die ersten französischen Krieger der Revolution in ihren Nationalliedern und Märschen ça ira etc. auszudrücken, damit zu begeistern, den Gang zu beschleunigen.

Man kann mit Vossius das eigentliche Wesen, die Seele der Musik, blos dem Rhythmus zuschreiben; ohne denselben kann man keine Tonreihe Musik nennen.

Dies entdeckten zuerst die feinsinnigen Griechen, und wandten es in ihren Versen als Kunstmittel an. Bei den Hebräern war es in ihren parallelen Zeilen angedeutet; bei den Griechen, wahrscheinlich schon vor Homer, durch Wiederholung gleicher Sylben, in gleichen Zeitabschnitten und Entfernungen im Gange (Füssen) wie

auch in Wiederholung gleichlanger Perioden der Rede, oder Zeilen (Verse) und regelmässiger Wiederholung wechselnder zusammengehöriger Verse (Strophen).

Die Griechen haben diesen poetischen Rhythmus in Zusammensetzung langer und kurzer Sylben mannigfaltig ausgebildet, und dadurch einen mannigfaltigen melodischen Gesang angedeutet, und mit bestimmten Namen unterschieden. Man nennt die bekanntesten Metra (s. §. 25.)

1) jambisch: ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | in mehr oder weniger Füssen,
oder: ⏑ | – ⏑ | – || ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ abgetheilt.

2) trochäisch: – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ mit weiblicher Sylbe,
– ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – mit männlicher endigend;

3) daktylisch: – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – } durch Zusammensetzung der Hexameter und Pentameter.
4) anapästisch: ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ – }

5) sapphisch ⏑ | – ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ||
oder: – ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ | –

6) alkäisch ⏒ | – ⏑ | – – || – ⏑ ⏑ | – ⏑ | – gemischt (44).

Diese letzte Form hat Horaz oft gebraucht. Im Deutschen kann man sie alle anwenden. Die Philologen haben in der Prosodie noch 20 Formen aufgezählt, z. B. die bacchische, ionische, kretische, choriambische — welche Klopstock glücklich benutzt hat; aber sie sind für die Musik eine schwierige Aufgabe. Die molossische – – | – – etc. oder: – – – | – – – | stets gleich lange Sylben in der Form, ist der deutschen Sprache zuwider; ob sie gleich in der Musik eher möglich ist, so wird

sie doch, ausser dem Kirchenchorale, auf die Länge nicht anwendbar, z. B.

Weh, weh! uns ruft ringsumher unmuths-
voll Angstausruf.

Die erste Form wird vorzüglich bei Erzählungen, heitern Empfindungen, leicht fliessenden Gedanken gebraucht; die zweite bei ernsten Affekten, schwerfälligen, traurigen Empfindungen und Vorstellungen; die dritte zu heroischen, lustigen Darstellungen; die vierte und fünfte zu zärtlichen, innigen Gefühlen. Die erste und dritte ist vorzüglich zu e p i s c h e n, die zweite zu l y r i s c h e n Gedichten gebraucht. L y r i s c h (von Lyra) sind sie aber alle, daher auch m u s i k a l i s c h.

Da das E p o s, erzählendes Heldengedicht, die mannigfaltigsten Situationen, Erzählungen, Dialogen, Empfindungen aller Art schildert: so haben die Griechen eine gemischte Art von 6 Füssen, daher H e x a m e t e r genannt, und von 4 und 2 halben Füssen — P e n t a m e t e r erfunden. H o m e r hat mit grosser Genauigkeit seine Iliade und Odyssee in dieser sogenannten h e r o i s c h e n Form gedichtet. Ihn hat V i r g i l in seiner Aeneide und K l o p s t o c k in seinem Messias am glücklichsten nachgeahmt: z. B.

— —∪∪ | — —∪∪ | — || —∪∪ | — —∪∪ | — ∪∪ | — ⏓
— —∪∪ | — —∪∪ | — || | — ∪∪ | — ∪∪ | —

Bei den Griechen, deren Instrumente nur als Hülfsmittel unisonisch, den Ton festzuhalten, mitspielten, und noch keine Empfindungen für sich allein ausdrückten, war unser moderner, b e s t i m m t e r, u n a b h ä n g i g e r und m a n n i g f a l t i g e r Takt nicht möglich. Ihrer Sprache fehlte die philosophische Sprachrichtigkeit unserer deutschen Sprache. Wir setzen den Accent auf die Haupt- und Wurzelsylbe, z. B.

Dumpfig hallt Geläute vom bemoosten Kirchenthurm herab.
Wie entzückt die Natur, wenn im Hain das Gezweig mit Gesang sich belebt!

Dieses Tongewicht muss in der Musik mit dem guten Takttheile zusammentreffen (§. 64.). Dadurch wird der Rhythmus unserer modernen Gesangmelodien nothwendig.

Dies Naturgesetz in Anwendung des Rhythmus auf die gewichtigsten Sylben und Töne kannten die Griechen und Römer noch nicht; ihr Accent war willkührlich; denn eine lange Sylbe kann nach prosodischen Gesetzen im Verse kurz werden, und eine kurze durch gehäufte Konsonanten lang. Eben diese Unstetigkeit der Accente findet auch in den Töchtersprachen, z. B. der französischen, Statt; zuweilen gerade das Gegentheil, dass die Hauptsylben kurz gebraucht werden (45). Die Alten hatten auch nur lange und kurze Sylben, z. B. in Noten nur 𝅝 und 𝅗𝅥, oder ♩ und ♪. Da sich ihre Musik nach dem Zeitwerthe der Sylben festhielt: so ist unser musikalischer Takt bei ihnen nicht denkbar. — *Chladni* spricht ihnen die Idee unseres so mannigfaltig geregelten Taktes gänzlich ab. — Der *Koryphäos* zeigte mit Hand und Fuss, auf einem erhöheten Platze stehend, den Rhythmus und seinen Wechsel an; Musiker und Tänzer mussten stets auf ihn schauen, um seine veränderte Bewegung zu gewahren. Der jambische Vers beschleunigt die Bewegung, der trochäische hält ihn auf; der griechische Gesang folgte stets dem Wortrhythmus.

Bei unseren deutschen Dichtern ist die Verwechselung des Rhythmus auch möglich; wenn *Schiller Anapästen und Daktylen zwischen Jamben und Trochäen mischt*; dann zwingt aber unser bestimmteres Taktgefühl den Leser, Kom-

ponisten und Sänger, die Abweichung vom bestimmten Rhythmus wieder in der Regel des musikalischen Taktes herzustellen. Der Deklamator hat mehr Freiheit; daher sind Schillers lyrische Poesien mehr für Deklamation als für Musik geeignet.

Die Musik konnte als für sich bestehende Kunst erst ihrer Entwickelung entgegen schreiten, als sie von der Dicht- und Tanzkunst getrennt war. Durch Einführung der Wettspiele wurde diese neue Sphäre ihr eröffnet. Bis dahin war Gedicht, Musik, Tanz und Gebehrdung zur gemeinschaftlichen Energie verbunden gewesen.

Die Schauspieldichter, welche ehemals ihre Werke auf der Bühne selbst recitirten, verfertigten jetzt den Text; die Sänger traten aber nun als handelnde Personen auf. Ihr Gesang wurde vollkommener, wenn sie nicht, wie früher, mit den Instrumenten zugleich sich begleiteten, oder gar zugleich tanzten. Nun traten die Instrumente im Vorspiele ein.

Als die Musiker besondere Spieler in diesem Zeitraume wurden, und auch die Tänzer gesondert ihre Reigen nach den Instrumenten aufzuführen begannen: konnten die Sänger mehr Sorgfalt auf Ton und Darstellung, die Instrumentspieler mehr Zeit auf Fertigkeit wenden. Daher wurden, nach Euripides und Sophokles, die Chöre majestätischer.

Jetzt wurde eine Ton- und Taktschrift nothwendig, um drei verschiedene Künstler zusammen zu halten. Die Zeichen der Tonsprache konnten aber nicht besser sein, als die der Schriftsprache. Man versinnlichte jene wohl durch eine Art Hieroglyphen, wie noch bei den Hindus und Chinesen. Wie sie indessen die Töne, Tiefe und Höhe, Länge und Kürze, Stärke und Schwäche derselben mit Buchstaben bezeichnet haben, rathen

wir — ob sie auch Wachsen und Abnehmen, Stillstehen und Wiederholen der Perioden mit Zeichen angedeutet haben, wissen wir nicht — weil nichts davon übrig ist, als einige Worte, z. B. Ellipsis — (ein Lauf vor dem Schlusse) wahrscheinlich ein Finalzeichen in der Dominante, Fermate, Kadenz; Epistrophe, Wiederholung eines Satzes. Einige Gelehrte meinen, dass die griechischen Accente zugleich Tonzeichen gewesen.

§. 42.

Vorzüglich halfen die Singschulen (Odeen), worin Deklamation und Musik geübt wurden — wie die jetzigen Conservatorien — und die öffentlichen Kampfspiele die Tonkunst vervollkommnen und verbreiten. Von jenen haben wir oben etwas gesagt. Jetzt verlassen wir das oberflächlich berührte unfruchtbare Feld der griechischen Theorie, indem wir nur unsern Zweck der Kunstschönheit im Auge behalten, und nur wenige nahrhafte Körner aus vieler Spreu auswurfeln könnten — und richten unsere Aufmerksamkeit auf das zweite Beförderungsmittel der Kunst.

Bei den griechischen Festen liessen sich Sänger, Flöten- und Citherspieler auch für Geld hören. — Dies geschah vorzüglich bei gottesdienstlichen Feierlichkeiten, woran das ganze Volk Theil nahm. In der Folge entstanden die Wettstreitspiele, wo Künstler, mehrentheils als Rhapsoden, recitativisch — sich gegen einander hören liessen, und nach dem Urtheile der Kunstrichter mit Ehre und Geld belohnt wurden. Diese wurden Volksfeste, wo Kämpfer im Ringen, Laufen, Schiessen, Tanzen, Deklamiren, Singen und Instrumentspielen einander herausforderten. Die Olympischen Spiele in Olympia, welche Jupiter zu Ehren 70 J. vor Chr. begannen, und alle

5 Jahre, die Pythischen Spiele zu Delphi, welche Apoll zu Ehren, alle 4 Jahre wiederholt wurden. Diese begannen kurz vor Pindar, und dauerten bis zu Sept. Severus Zeiten. Gesang und Poesie waren getrennt; Sokrates liess sich hier auf der Flöte hören. Die Nemeischen spielten in einem arkadischen Walde alle 3 Jahre — so wie auch die Isthmischen, welche von Korinth nach Syracus und von Nero nach Rom verpflanzt wurden.

Bei den Panathenäischen Wettspielen in Athen wurden die Themata für Dichter, und die Lieder für die Musiker von den Richtern gegeben; kein Künstler durfte auf willkührlich eingerichteten Instrumenten spielen. Die Ephoren schnitten dem Phrynis 2 Saiten ab, weil er damit höher spielen konnte, als die Andern (46). Bei anderen Spielen waren Verbesserungen erlaubt. Wer mehrmal den Preis erhielt, wurde mit Ehrensäulen oder dem Bürgerrechte belohnt. Durch die Trennung der verbundenen Künste gewann zwar die Technik der einzelnen, aber die psychologische und moralische Kraft der Musik ging verloren, welches die folgenden Aesthetiker oft beklagen, wenn sie auch die Virtuosen preisen.

Solche ausgezeichnete Dichter-Musiker waren Tyrtaeus als Trompeter, Terpander als Sänger und Citherist und Erfinder neuer Tonreihen; des reichen, von Schiffern ins Meer geworfenen, von dem Delphin geretteten Arion's Cither wurde im Tempel zu Korinth zu Ehre seiner Kunst aufgehängt. Der in die Sappho verliebte Alkaeos erfand das Instrument Barbyton; Simonides, der süsseste Sänger, gewann durch seine 8saitige Lyra im 80sten Jahre noch den Preis. Alexander machte dem Flötenspieler Timotheus ein Geschenk von 20,000 Gulden unsers Geldes. Mit seiner schönen

Stimme und deklamatorischem Ausdrucke wusste er den Muth zu erwecken, die Liebe zu entflammen, Alexanders Herz zum Mitleiden zu schmelzen und zur Rache gegen Persepolis zu treiben. Antigenides konnte durch mehrere Töne auf der Flöte dorisch, phrygisch und lydisch blasen, fragte aber nichts nach dem Beifalle der Menge. Agathon, Schüler des Sokrates, und feingesitteter Dichter und Musikus, wurde bei Aufführung seines Trauerspiels im Beisein von 30,000 Menschen gekrönt. Kleon hatte in Theben eine Statue erhalten für seinen mehrmaligen Preisgesang. Daphnes soll die Schalmei erfunden haben, Epigonus das chromatische Klanggeschlecht. Xenokrates, Arzt in Rom, konnte mit Musik Krankheiten heilen.

§. 43.

Dies ist ein Dutzend von den 150 in Forkels Geschichte angeführten antiken Virtuosen. Aber alle brachten die Musik wenig vorwärts. Von Alexanders Zeit bis 1000 Jahre nach Christus blieb sie fast auf gleicher Stufe stehen. Nach Verhältniss ihrer mangelhaften Praxis stand sie gegen die unsere, nach Schubart's Ausdrucke, wie ein Zwerg gegen einen Riesen — während sie theoretisch überbildet wurde, so dass schon Plato 3 Jahre brauchte, um blos die Kennzeichen zu lernen, die nach Alypius in 1620 Charakteren bestanden.

Obgleich die Musik der Griechen von mehreren Alterthümlern, von dem oben genannten Vossius und Maibom an bis auf den Hrn. v. Drieberg (47), über die unserige hinaus erhoben worden ist: so müssen wir doch noch, zur Unterstützung unserer oben §. 35. eingestreueten Meinung über die Tonkunst der Griechen — das Endurtheil des berühmten, gelehrten, scharfsinnigen Chladni bei-

bringen, der, wo nicht mehrere Klassiker selbst, gewiss Marpurg's, Burney's, Forkel's gelehrte Werke gelesen, doch aus philologischen, mathematischen, physischen und akustischen Gründen dargethan: „dass die Musik der Griechen, wie ihre Physik, Astronomie, Kriegskunst, Schifffahrtskunde auf gleich niedriger Stufe gestanden; dass auch bei der fixen Idee der Pythagoräer vom Tetrachord in der diatonischen Skale, auf chromatische und enharmonische Skalen angewandt — bei der Anordnung willkührlicher, der Natur nicht gemässer Tonleitern — bei dem Mangel der Dreiklänge mit Terzen und Quinten — bei ihrer Stimmung nach Quarten oder reinen Quinten — bei ihren Fortschritten in Quarten und Quinten, bei der Entbehrung der grossen und kleinen Septimen-Akkorde — bei dem Mangel ausgedehnter Melodien, und vorzüglich der Tonkunst nothwendig zugehörigen bestimmteren Taktarten — bei Entbehrung so vieler vollkommener Instrumente — wobei weder schöne Melodien, noch reine, pünktlich zusammenklingende Harmonien, weder Modulationen noch Uebergänge vermittelt werden können — — keine wahrhaftig mannigfaltige Schönheiten der Tonkunst möglich seien" (48).

Auch die 3 Urmelodien (wovon im Anhange No. 7. und 8. Bruchstücke), welche von Alypius übrig sein sollen, beweisen dieses. Vinc. Gallilei hat sie zuerst 1581 zu Florenz drucken lassen. Burette fand sie auch 1720 in der Königl. Bibliothek zu Paris als Anhang eines Manuscripts des Arist. Quintilianus — indem er durch die Ausgabe eines 1672 gedruckten Manuscripts des Oxfordischen Codex aufmerksam geworden war. Nach diesem hat sie auch Marpurg, Burney und Forkel

abdrucken lassen. Sie sind wahrscheinlich erst aus den Zeiten der ersten römischen Kaiser. Doch lassen sich weder Zeit noch die Verfasser genau bestimmen. Sie sollen in der lydischen Tonart gesetzt sein. Es ist aber schwer zu bestimmen, ob die Melodien in unserer Tonleiter aus A oder E dur, aus Fis oder Cis moll zu nehmen sind. Man hat sie auch nach ganz verschiedenen Taktarten abgetheilt. Ueber den Worten stehen die griechischen Buchstaben, welche für die Töne der Melodie des Gesanges, und zugleich darunter die antiken Nomen, welche für die begleitenden Instrumente Töne bedeuten. Diese letzten Zeichen sind zum Theil auch Buchstaben in liegenden oder umgekehrten Stellungen. Da die lydische Tonart nach einigen Theoristen Fis moll gewesen sein soll, so habe ich die 5 antiken Tetrachorde — in einer Skale dieses Tones zur Erklärung beigefügt. S. im Anhange No. 9.

Wenn wir jene beiden Bruchstücke unisonisch singen oder singen hören, wer kann an diesen unbestimmten Tonfolgen ohne Charakter ein Behagen finden, eine musikalische Schönheit erlauschen? Die Uebertreibung musikalischer und philologischer Alterthümler abgerechnet, muss indessen doch etwas der antiken Musik zum Grunde liegen, welches nicht blos im mythisch-poetischen Zeitalter und im kindlichen Glauben seinen Boden gefunden, und nur durch Dichter und durchs Prisma der Geschichte verschönert worden ist. Was konnte beim Mangel aller Ingredienzen, die jetzt die musikalische Schönheit bilden — unserer modernen Harmonie, unseres bestimmten, charakterreichen Taktes, der mannigfaltigen Instrumentalbegleitung, jener antiken, einfachen Musik, mehrentheils in Molltonarten, eine solche Kraft verleihen? Gewiss, nur der historische Inhalt im poetischen Kleide — aus der Geschichte der Götter

und Helden — dramatisch, deklamatorisch, mimisch, mit Tanz wechselnd, dargestellt, im Kreise eines rohen Volks — verstärkt durch Chöre im gewaltigen Unisono — kann jene Wundermusik erklären.

Die vierte antike Musik, welche P. Kircher will in einer sicilischen Klosterbibliothek gefunden haben, scheint dieser Eigenheit vorzüglich zu entsprechen. In der einfachen Melodie im Umfange von 5 Tönen fühlt man eine graziöse Tanzbewegung. Daher habe ich sie in zwei Vierteltakt gesetzt, und mit einem Basse begleitet, der aber auch anders genommen werden kann. Es ist eine Ode Pindar's, mit einem Chore für die Cither, der antiken Idee ganz zusagend. Die 4 ersten Zeilen sind solo gesungen worden, nach der Ueberschrift: Monophonia (Einsang). Bei der 5ten Zeile tritt das Chor unisono in die Melodie der Instrumente.

Kircher hat die Melodie in Choralform übertragen und in G moll genommen — doch in ganzen und halben Noten (s. Anhang No. 11.) *a*) eine Zeile nach Kircher; *b*) nach der Verbesserung Burette's, der nach Verhältniss der Sylbenlänge, wie bei den beiden vorigen Gesängen, mit Ganzen und Dreivierteltakt wechselt, für unser Gefühl aber unerträglich wird; *c*) nach Burney, der Burette's lydische Tonart E moll angenommen und zum gefälligeren Takte es in Vierviertel wie einen Choral, und nach jeder Zeile eine halbe Taktpause gesetzt und mit einem Basse versehen hat; *d*) ich habe das Lied, welches mit Cithern und mit Tanz begleitet gewesen sein soll, in $\frac{2}{4}$ genommen. Die darunter stehenden kleinen Noten sind Burney's Bass, den man nur eine Oktave tiefer nehmen kann. Nun ist es leichter für uns zu singen und zu spielen; allein höchst wahrscheinlich klingt es nicht mehr antik, und das Ohr eines alten Griechen würde es

nicht für griechisch halten. Denn es fehlt ihm die antike Deklamation, Accent, Tanz, Cither, und Wechsel mit dem grossen Volkschore im gewaltigen Unisono.

Die schönen poetischen Verse des erhabenen Dichters lauten von dieser ersten Strophe der Ode nach Gedike's Uebersetzung: „Goldene Harfe Apollons, du, den violenlockigen Musen mitgebietende Lenkerin, deinen Akkorden horcht der Tanz, die Freundschaft; horchen die Sänger, wenn du, beherrschend den Chor, seinem Gesange voran zu hallen beginnst. Chor: Selbst des ewigen Feuers spaltenden Blitz löschest du aus" etc.

Das Naturband zwischen Ton, Gesang, Gebehrde, Tanz und Wort — sagt Herder, empfanden und erkannten alle Völker, und überliessen sich dem vollen Ausdrucke ihrer Empfindungen. Daher blieb die griechische Musik so lange dem Tanze, der Gebehrdung, den Chören treu, als eines Stammes Geschwister.

Man muss also der antiken Musik zugestehen, dass sie, wiewohl auf eine magere Sphäre der Ausbildung beschränkt, doch diese begrenzte Sphäre vollendet durchgemessen haben mag.

Dann steht sie nicht mehr im schroffen Missverhältnisse mit der bekannten Entwickelung einiger anderen einfacheren Künste, der Architektik, der Plastik, der Poetik und Dramatik, und mit ihren eigenen, von späteren Dichtern unmässig erhobenen Wunderwirkungen. Dann fragt man nicht mehr, wie von Dalberg und Andere, warum sie sich nicht früher zu ihrer Vollendung gebildet. Sie entsprach vollkommen dem allgemeinen Kultur- und Civilisations-Zustande und ihrer äusseren, in räumlichen Künsten darstellbaren Religionsanschauung, welche die innere Tiefe des Gemüths nicht berührte; genau so, wie wir es noch bei halbgebildeten Völkern

antreffen. Das civilisirteste Volk in Asien, die Chinesen, sind seit undenklichen Zeiten bei ihren Weisen und Instrumenten geblieben. Zufolge der Berichte der Missionäre haben sie schon vor Pythagoras, wahrscheinlich vor der ägyptischen Lyra, ein ausgebildetes Tonsystem einer Octave in 6 vollkommene und 6 unvollkommene Töne getheilt — gehabt. Lieder und Melodien hängen aber nicht blos von der Religion, sondern von der Politik ab. Jeder Kaiser hat seine eigene Musik, welche Staatssache wird. Als Macartney Gesandter in Peking war, fand sein Sekretair Eyles Irwin Esqu. mehrere damals beliebte Lieder. Eins davon habe ich im Anhange No. 11. angeführt, welches beweist, dass den Chinesen die Quarte und Septime fehlt. Sie haben, wie der Jesuit Amiot schreibt, nur 3 allgemeine Instrumente, eine Querflöte mit 6 Löchern, eine kurze Trompete mit 4 Tönen, und ihren Tam-tam, einen sehr elastisch gehämmerten Kessel, der ein vieltöniges Sausen gibt. Amiot meint, dass sie gleich nach der Entstehung ihres Reichs schon diese Musik gehabt hätten, die sie als eine Wissenschaft aller Wissenschaften, die Quelle aller übrigen Kenntnisse ansehen, die Herzen zu ergetzen, zu regieren, und den Geist mit ihrer Wahrheit zu beschäftigen. Man muss demnach chinesische Ohren haben, um ihre Musik schön zu finden, und diese Vortheile zu gewinnen. Ihre Harmonien sind nur das Unisono der Melodien, wie bei den Griechen. Amiot lobt indessen ihre Musik zu viel, um auf ihn bauen zu können.

Die feinen Griechen hätten gewiss die Musik als freie Menschen ihrem Ziele näher gebracht, wären sie nicht von den unmusikalischen Römern unterjocht worden. Bei den kriegerischen Römern konnte sie nicht gedeihen — und sie würde mit dem untergehenden römischen Reiche äusserlich

ganz vernichtet sein, wenn nicht wenigstens der Gesang im Christenthume des westlichen Europa ein Asyl gefunden hätte.

Im ganzen Oriente ist sie aber auf der antiken Stufe stehen geblieben, wie sie von Indien ausgegangen, oder, was eben so gut sein kann, von Aegypten aus durch die Phönizier verbreitet worden ist. Bei den jetzigen Aegyptern trifft man die Musik, wie schon oben gesagt worden ist, noch im antiken Zustande, wie M. Villoteau in der Déscription de l'Egypte anführt. Man findet bei den jetzigen Hindus, wie W. Jones, und bei den Birmanen, wie ein Engländer aus Martaban berichtet, einige Fortschritte in der Kunst, welche wahrscheinlich aus neuer Zeit sind (49). Die Musik soll sich jetzt der europäischen mehr nähern, als die aller anderen Völker in Asien; und zufolge ihrer Religion und Sitten — aus dem höchsten Alterthume stammend, sich aber noch an die Gesetze der Altvordern festhalten, vorzüglich in Rücksicht der Melodien ohne Harmonie und ohne Takt. Dies bezeugt das persische Lied aus Chardins Reisen. Anhang No. 12. Wer sollte aus dieser jämmerlichen Melodie den Inhalt des Textes erwarten? „Deine Wangen sind röthlich, wie die Blumen des Granatbaums; deine Rede ist Balsam. Wie kann ich mich trennen von dir — bringt duftende Blumen, zu erquicken meines Königs Herz!"

Die Aegypter haben noch eine Laute mit 2 Saiten, in der Form, wie sie an einem ägyptischen Obeliske des Sesostris in Rom abgebildet ist, und eine Art Violine, in der Form eines ägyptischen Krokodils, mit 3 Saiten, 1 von Messing und 2 von Seide, die mit dem Bogen gestrichen werden. Diese sind auch in Jones Beschreibung abgebildet. Dann haben sie zur Begleitung des Gesanges eine Art Harfe, in Form einer liegenden

Katze, mit einem über den Rücken gebogenen Schwanze, zwischen welchen 15 Saiten gespannt sind, in folgender Skale gestimmt: d f a, g h d, c e g, f a c. Man kann also nur in 3 Akkorden dur und in 2 moll spielen.

Auf diese Art wären die heutigen Nachbarvölker noch nicht einmal so weit in der Ausbildung der Musik vorgeschritten, als die antiken Griechen, nach obiger Hypothese Barthelemy's; denn diese konnten schon durch Verstimmung einiger Saiten aus mehreren Tonarten spielen (§. 38.). Die Praxis entspricht nicht den künstlich ausgesponnenen Theorien der griechischen Schriftsteller, wenn man die Tonberechnungen des Pythagoras, Didymus und Ptolemäus bedenkt. Insbesondere sind die ästhetischen und moralischen Betrachtungen über die Tonkunst der Griechen erfreulich, und reizen uns, einige Ideen aus Plutarch auszuheben: „Durch den Reiz des Vergnügens flösste sie Wohlgefallen an schönen Künsten ein — so lange sie in Verbindung mit Poesie die ernste Bestimmung hatte, die Reinheit der Sitten zu erhalten; aber seitdem sie ausgebildeter ist, hat sie das Vorrecht, zu unterrichten und zu bessern, verloren. Ehemals betrachteten sie die Philosophen als einen wesentlichen Theil der Erziehung; heute halten sie sie nur für eine anständige Ergötzung. Ehemals sündigte Niemand gegen die Nomi (Gesetze, Muster), heute sind die Mehresten für viele Saiten, Tonarten und mehr Rhythmen, und für Kitzel der Sinne. Alles wird verwirrt. Nur die wahren Künstler entfernen sich nicht von Anstand und Würde, welche jedem Gedanken, jedem Gefühle die gehörige Tonfarbe und Bewegung gibt, die Gesänge leichter dem Gedächtnisse einzuprägen, zu wiederholen, und aus dieser Quelle mit Entzücken Liebe zur Pflicht und Begriffe der wahren Schönheit zu schöpfen.

Siebentes Kapitel.

Stillstand der Tonkunst unter den Römern. Vitruv, Clemens Romanus. Erhaltung im Christenthume. — Constantin der Grosse und P. Sylvester I. — bis zu der neuen Erhebung durch P. Gregor im 7ten Jahrhunderte.

§. 44.

Man kann fragen, warum die Musik nicht früher zu ihrer Vollkommenheit gekommen ist? Wir müssen daher einige innere und äussere Ursachen aufsuchen; wobei wir aber auf spätere Perioden verweisen müssen (§. 72.).

Zur vollendeten Tonkunst gehören unzählige Ingredienzen, die erst noch erfunden werden mussten. Es vergingen beinahe 1500 Jahre, ehe der Grund unserer schöneren modernen Musik gelegt werden konnte (nicht der neuesten, überkünstelten). Bis dahin blieb fast ein allgemeiner Stillstand. Wie die Arkadier die Tonkunst nach Italien gebracht hatten, so blieb sie auf ihrer Stufe, oder eigentlich, sie versank unter den Römern, unter der Völkerwanderung, unter den ewigen Kriegen des Nordens mit dem Süden. — Des Westes mit dem Osten. Als innere Ursachen kann man den fortdauernden Mangel am harmonischen Dreiklange ansehen, der erst mit Erfindung der Tastinstrumente gefunden werden konnte, und an der Einführung des bestimmten Taktes, der noch einige Jahrhunderte später erfunden wurde.

Die äusseren Ursachen sind noch wichtiger, in so fern das Gute, was schon da gewesen, wieder durch die Völkerkriege untergegangen war — so

wie die musikalische Glorie mit dem ersten Tempel der Juden — mit der Pracht ihres Gottesdienstes. Josephus, hebräischer Geschichtschreiber bald nach Christus, rühmt zwar die Musik im neuen Tempel nach der babylonischen Gefangenschaft. Aber die glänzenden Anstalten konnten nicht wieder eintreten, und mit seiner Zerstörung unter Titus — verschwand aller musikalische Vorrath. Fast gleiches Schicksal hatte die Musik der Griechen bei der Einverleibung ihres Landes in das römische Reich. Griechische Philosophen, Dichter, Musiker, Baumeister, Bildhauer strömten nach Rom. Sie wurden Sklaven, die Gelehrten und die Künstler — dienende, bezahlte Jugendlehrer und Aufwärter. Die Römer liessen Sänger, Flöten- und Citherspieler kommen (z. B. Manlius Torquatus), und bildeten ihre rohen kriegerischen Gemüther durch Musik zu etwas feineren Sitten. Römische Jünglinge zogen nach Griechenland, um feinere Bildung zu erlangen. Das goldene Zeitalter der römischen Literatur begann. Mehrere Herrscher begünstigten die Musik, z. B. Caesar liebte einen griechischen Flötisten; manche wurden gar Musiknarren, z. B. Nero.

§. 45.

Obgleich die Musik in der friedlichen Periode in Aufnahme gekommen war, so sah man doch die Künstler mit Verachtung an, weil sie in Rom für Geld als Baumeister, Bildhauer, Steinschneider, musikalische Virtuosen dienten, also nicht höher geschätzt wurden, als die gemeinen Possenreisser, Fechter etc., Pfeifer und Trompeter, als Miethlinge bei religiösen und bürgerlichen Festen. Beim Gottesdienste nur erhielten sie das Recht, mit den Opferern zu speisen. 180 J. vor Chr. wurden singende Citherspielerinnen in Rom eingeführt. Gewöhnlich

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

sang man das Lob der Götter, so dass eine Stimme vor — und das Chor die Strophe nachsang. So sang man auch Kriegs- und Hirtenlieder mit Instrumental-Begleitung.

Horaz gibt in seinem Carmen saeculare Winke, dass Knaben und Mädchen eingelernte Chöre wechselnd absangen. Er spielt oft auf Musik an und dichtet in griechischen singbaren Liederformen des Alkaios und der Sappho.

Als Caesar dem Volke einen Schmaus an 22000 Tafeln gab, sangen und spielten mehrere tausend Musiker. Bei Verbrennung seiner Leiche warfen alle Musikanten ihre Instrumente ins Feuer als Todtenopfer. Tiberius hingegen jagte alle Tonkünstler aus Rom, als unnützes Volk. Vielleicht trug zu dieser Verfolgung die Abhandlung des Philomedes bei, welche er dem Piso, dem Sohne von Caesars Eidam, über Nutzen und Schaden der Musik diktirte (50). Caligula liess die Vertriebenen wieder kommen. Ein vortrefflicher Akteur und Sänger war sein Freund, und er liess sich seiner schönen Stimme wegen wie Apoll mit einem goldenen Barte abbilden. Nero zog wie Apoll gekleidet mit seinen Musikern auf 1000 Wagen nach Neapel, um auf einem Theater zu singen. Kaum war der Gesang geendigt, als durch ein Erdbeben das Gebäude einstürzte. (Zwei prächtige Säulen desselben sah ich noch vor der Kirche, in welche sich die Trümmer verwandelt haben.) Er durchzog Griechenland, sang mit anderen Virtuosen im Wettkampfe, gewann überall den Preis, und liess die Ehrensäulen anderer Sänger umreissen. Mit olympischen und pythischen Kränzen geschmückt, zog er auf Augusts Triumphwagen in Rom ein, vor ihm her 1800 bekränzte Künstler; neben ihm sass sein Lieblings-Akkompagnist, der Harfner Diodorus. Der heuchlerische Pöbel klatschte ihm auf

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

den römischen Theatern Beifall. Er brauchte Brechmittel, ass keine Früchte, sprach wenig, um die Stimme zu schonen. Wer seinen Gesang lobte, gewann seine Gunst; andere Gelobte waren des Lebens nicht sicher, einen besseren Sänger liess er in Griechenland umbringen.

Nur Gaukler und Tänzerinnen dienten den wollüstigen Römern; die feineren Künste verschwanden — die Musik konnte als ein fremdes Gewächs nicht zur schönen Blüthe gedeihen. Alles, was sich von Künsten erhielt, war den Griechen zu verdanken, auch in Bau- und Bildkunst. Die Klassiker rühmen manchmal die Tonkunst; allein die Römer trieben mühsam die griechische verwirrte Theorie, ohne sie zu verstehen. Ihr erster musikalischer Schriftsteller, Vitruv, sagt: „dass er keine deutliche Idee geben könne, weil die griechische Terminologie nicht klar, und die Theoretiker nicht einig wären." Cicero (de rep. 1. 2.) und Seneca (Ep. 84.) wundern sich, dass Flöten-, Saiten- und Kehlstimme zusammen, und im Chore nur wie Ein Ton — die höchsten, mittleren und tiefsten männlichen und weiblichen Stimmen wie Eins klingen, und so Harmonia, Concordia, Concentus entstehen (§. 71.).

Diese Stellen bezeichnen genau die damalige Form — die Melodie erscheint unisono in 2-3 Oktaven. Das war die wunderbare Harmonie der Alten (§. 43.).

Diese unisonische Harmonie war nicht in Tonzeichen über einander sichtbar, sondern wurde nur hörbar, indem tiefe und hohe Stimmen dieselben Töne unisono sangen. Daher blieben bei der Erweiterung der Skale doch die Gesangsmelodien nur in einem Umfange von 5 Tönen beschränkt, wie die im Anhange No. 10. angeführte Ode Pindars.

Selten schritt die Tonreihe über die Sexte, oder gar bis zur Oktave. In dieser Sphäre liegt noch der oben gedachte Hymnus an die Nemesis — wovon wir aber nur die ersten 4 Zeilen eingerückt haben, da es überhaupt nur ein Fragment ist. Die anderen Strophen von 5 Versen sind nicht erhalten. Bürette glaubte, dieser Hymnus sei zur Zeit des Kaisers Hadrian, also erst im 2. Saeculum nach Christus, von einem Dichter Mesomedes gemacht. Die zwei anderen findet er älter, aus griechischer Zeit; und Forkel findet sie den antiken griechischen Systemen entsprechend — und weil sie nicht einmal einen Bass vertragen.

Die lateinischen Dichter haben nur in griechischen Versmaassen gedichtet; Horaz scheint keine Veränderung der Metrik gewagt zu haben; und diese Nomen (geheiligte, gesetzliche Formen) im Rhythmus waren griechische fixe Melodien, wonach er seine Wortformen bildete. Auch die Tondichter scheinen sich an die oben §. 36 u. 37. angezeigten Skalen der 5 Tetrachorde gehalten zu haben. Diese begannen mit Bass H; die ersten 3 gingen bis d, das vierte begann wieder 2 Töne tiefer mit h, das 5te endete mit $\bar{a}$. Um 2 Oktaven auszufüllen, nahm man noch das untere A dazu — und benannte die Töne mit lateinischen Namen.

Die neueren Theoretiker sind nur Uebersetzer unverstandener griechischer Schriftsteller, die noch mehr Dunkelheit, Verwirrung, Verachtung in die unverstandene musikalische Wissenschaft brachten, wie Augustinus und Boethius im 4–5. Jahrhunderte beweisen. Glücklicherweise hielt der erste griechische Melodien für den Kirchengesang fest.

So ausgebildet die Theorie auch gewesen sein mag, so war doch die Praxis sehr arm, wenn man die in Herculan gefundenen Flöten mit 3 Löchern,

Trompeten von 2½ Fuss Länge, betrachtet; wenn man die 3 oder 4 oben §. 43. angeführten — (welche wohl erst in dieser Periode gemacht sind —) und die in der christlichen Kirche erhaltenen Bruchstücke aus dieser ersten Zeit des Christenthums bedenkt (51). In den folgenden Jahrhunderten zerstörten die Barbaren, Vandalen, Gothen, Slaven, mit der römischen Herrschaft auch alle Kunstwerke, Gebäude, Tempel, Statuen, Theater, Poesie, Musik — durch diese Barbarei entstand die folgende Kunstlosigkeit.

§. 46.

Warum sie aber, wie einige Kritiker fragen, nicht mit der Plastik und Architektur gleichen Schritt, und vorher schon gehalten hat — (52) erklären folgende natürliche Ursachen.

Alle Künste können nicht zugleich zum Gipfel der Vollkommenheit gelangen. Dies zeigt sogar unsere weiter geschrittene Zeit und höhere, allgemeine Kultur. Die Baukunst erhob sich vor 5-6 Jahrhunderten allein. Die Malerei stand vor 300 Jahren in Europa am höchsten, in Deutschland hatten Nürnberg, Augsburg und Cöln Maler (jetzt hat sie München). — Die Skulptur war noch zurück, und die Musik blieb in ihrer Kindheit bis zu Händels und S. Bachs Zeiten. Sie hat in Deutschland seit Mozart und Haydn Riesenschritte gethan; während wir nur einige bedeutende Maler, kaum 2 Bildhauer, aber Tausende von Versmachern in Deutschland besitzen. Manche mittlere Stadt hatte vor 100 Jahren Maler, aber keinen Baumeister, keinen Bildhauer, vielleicht einige Musiker, — wiewohl schon gute Orgeln; und noch vor 50 Jahren elende Musik und kein Theater; jetzt hingegen findet man beides sogar in kleinen Oertern von kaum einigen tausend Einwohnern.

Eben so verschieden sind die Künste in grossen deutschen Städten beschaffen. Noch hat Berlin, Darmstadt, Dresden, München, Wien, Cassel, Weimar die besten Opern und Componisten — dort werden Sänger mit 3000, und Sängerinnen mit 6000 Rthlr. jährlich bezahlt.

Die Kräfte der Länder und der Städte sind sich nicht gleich. Die Blicke des Menschen müssen sich allmählig von Einem aufs Andere richten. Der Bildungsgang der Menschheit ist eben so elementarisch vom Einfachen zum Zusammengesetzten, wie in der Pädagogik. Die einfachsten schönen Künste äusserer Anschauung stehen der Kindheit näher, und bilden sich aus religiösem Sinne und Gefühle. Die Tempel der Aethiopier und Indier gehen aus der Felshöhle hervor, werden vom Aegypter zu ungeheuern steinernen Höhlen zusammengesetzt — mit Granit, Porphyr und Marmorsäulen — endlich mit rohen Götterbildern verschönert. Die Hallen und die auf 20-30 F. im Umfange haltenden (53) Säulen, schwebenden Säle in den Resten von Theben zeigen den massiven Sinn ihrer Erbauer; diese wurden von den feineren Griechen koncentrirt und in runder oder oblonger Form veredelt — bald im Geschmacke der einfachen Ionier, bald der zierlichen Dorier, bald der prächtigen Korinther. Für rohere Gemüther wirkt Staunen und heiliger Schauer vor Majestät in kolossaler Grösse der Gottesverehrung. Darum bedürfen die Katholiken noch geschmückter Marmorkirchen, Statuen und bunter Gemälde, Schnitzwerke, Vergoldungen, Gold- und Silbergeräthe.

§. 47.

Durch Eitelkeit gingen die römischen Kaiser, um sich beim Volke beliebt zu machen, wieder ins Ungeheuere, bauten im ägyptischen Geschmacke kolossale Tempel und Amphitheater, putzten diese

mit geraubten Götterbildern der Aegypter und Griechen auf — nicht aus Verehrung, wie jene — welche anfänglich die geistigen Ideen und grossen Begebenheiten und Thaten bildlich darstellten; sie machten es, wie vor 20-30 Jahren die Franzosen: aus Habsucht und Stolz raubten sie der Ueberwundenen Kunstschätze, um sie die ihrigen nennen zu können.

Durch diese römische Eitelkeit und Habsucht kamen indessen die Kunstwerke der alten Südostvölker ins westliche — endlich wieder zum Theil ins nördliche Europa. Die schwerfälligen konnten freilich ihren Ort nicht leicht verändern; aber desto eher die flüchtige, ätherische Musik, welche endlich ihren Thron in Deutschland aufgeschlagen hat, um ihre Schöpfungen auf die ganze Erde auszustreuen.

„Der Zug der Götterschaar," sagt Jean Paul, „kam aus dem Paradiese Asiens, ging aus Aegyptens traurigen Labyrinthen über Griechenlands helle Berge, wo sie an den Quellen des Parnass ihren poetischen Himmel aufschlug — von da auf Roms sieben Hügel. Wenn nun die zeit- und religionsverwandten Römer nicht einmal durch Nachahmen griechisch dichten lernten — (indem sie mehr in Thaten als Tönen, mehr in Geschichtschreibern als in Dichtern und Musen poetisch und künstlerisch waren) — wie viel weniger können wir uns in ihre Lage versetzen; denn ihre Götter sind für uns nur Bilder; dort war die Poesie Gegenstand des Volkes, so wie das Volk Gegenstand der Poesie. Die Musik gehörte nur für öffentliches Leben, es gab keine musikalischen Dilettanten. Jetzt dichtet man auf der Studirstube und singt in Konzertsälen zum Zeitvertreibe einiger vornehmen Bezahler."

Jedes Volk ist anders; jedes hat seine Eigenthümlichkeit und eigene Kunstbildung, die nie wiederkömmt. Der kunstliebende Wälsche ist ein an-

derer, als der kunstbezahlende Britte. Italische Nüchternheit passt nicht für England, und englische Gärten passen nicht für Hesperien, wo die ganze Natur Ein Garten ist. Ueberall ist ein anderes blühendes Leben!

Die Anwendung der Künste hängt von der Natur, von der Civilisation und von den Sitten ab. David tanzte vor der Bundeslade her; welcher König dürfte jetzt ohne Herabwürdigung seiner Selbst ein Gleiches thun?

§. 48.

Da die Musik nichts zur Ruhmsucht und zur Vermehrung der Reichthümer der Römer beitragen konnte, so überliess man sie den Sklaven. Es ist nicht glaublich, dass die vornehme christliche Römerin Caecilia die Orgel erfunden habe; sie erfand ein Organum; — aber Organum heisst jedes Maschinenwerk. Sie lebte im dritten Jahrhunderte, wo die Christen, der Verfolgung wegen, in den Katakomben zur gottesdienstlichen Versammlung sich verstecken mussten, um nicht durch das zu laute Getöne des Gesanges sich zu verrathen. Dadurch konnte sich auch bei den ersten Christen, die ihre Gesangweisen aus griechisch-heidnischen Tempelgebräuchen genommen hatten, die Tonkunst nicht vervollkommnen.

Vom Anfange des Christenthums sang man in den Versammlungen, wahrscheinlich nur wenige Lob- und Dankhymnen der heidnischen Tempel. Der Apostel Paulus empfiehlt ihnen diesen Gebrauch: „Erbauet euch unter einander mit Gesängen, Psalmen und lieblichen Liedern.“ Plinius der jüngere bestätigt, dass sie dies gethan; „dass sie des Morgens vor der Arbeit sich versammelt und Lobgesänge gesungen.“

Als Constantin der Grosse die christliche

Religion angenommen, gewann die Musik Leben und Veredlung. Die Christen verliessen die Grabhöhlen; die heidnischen Tempel wurden umgestaltet, die Götter geköpft, mit anderen Namen getauft, die griechischen Hymnen mit erneueten Ideen beibehalten, und so wie vorher durch angeordnete Sänger (Therapeuten) wie noch beim griechischen Cultus, vorgesungen. Doch sind die wenigen Nachrichten darüber unklar geblieben.

Herr Sievers, der uns seit einigen Jahren manche neue Notiz über Musik ertheilt hat, und als scharfsinniger Beobachter aus guter Quelle schöpft, sagt auch, dass er aus dem Traktate des heil. Augustinus über den ersten Kirchengesang kein Licht bekommen, und das System des heil. Ambrosius nicht verstehen könne.

Der Bischof Clemens von Alexandrien schloss den Cantus chromaticus und enharmonicus (Fortschreitungen in halben und Viertelstönen) und die Instrumentalbegleitung als zu lüstern vom religiösen Gesange aus (2. Jahrh.). Die Kirchenversammlung verbot die willkührlich eingeführten Volksmelodien und fixirte die angenommenen Choralmelodien und die Sängerweisen mit überschriebenen griechischen Buchstaben (s. Expl. No. 7., 8., 9., 10.) durch bestimmte Sänger. Und Athanasius, Bischof von Alexandrien, widersetzte sich der Abschaffung der Musik in der Kirche — wahrscheinlich des beibehaltenen Tempelhymnus wegen; er wollte aber nur, wie Clemens von Alexandrien, den in 5 bis 7 diatonischen einfach fortschreitenden Gesang.

Wahrscheinlich ist aus diesen Hymnen der sogenannte Cantus firmus (feststehende, geweihete, unveränderliche Kirchenmelodie) entstanden, der durch Cantores canonici, wie noch beim griechischen und katholischen Altardienste, ausgeübt wird. Der Cantus figuratus ist erst am

Ende des siebenten Jahrhunderts erfunden worden. Dieses heisst wohl nichts anderes, als: die Melodien, welche man nach überschriebenen Buchstaben gesungen hatte, wurden nun nach Noten (Höhe und Tiefe bedeutenden Zeichen) von gleichem Zeitwerthe gesungen. Wahrscheinlich ist verschiedener Zeitwerth erst zu Guido von Arezzo's Zeit erfunden, und erst nach Einführung der Orgeln verbreitet worden (54).

Da nun die angenommenen Hymnen durch die Vorschrift des Conciliums wieder eine Weihe bekamen (was in der Kirche allgemein gelten sollte, musste erst kanonisirt werden), wodurch sie aufs Neue, wie beim alten Tempeldienste, in eiserne Formen gebannt waren: so war wieder der Weg zur Ausbildung auf mehrere Jahrhunderte hinaus verschlossen.

Jedes Fest behielt erst seine bestimmten griechischen, dann lateinischen Hymnen, die jedes Glied der Gemeine auswendig lernte, und nach und nach, wie beim griechischen Gottesdienste (wie ich in Triest und Livorno etc. bemerkt habe), halb laut mitsingen konnte. Um nur ein Beispiel anzuzeigen, wie schon im 3ten und 4ten Saec. die Litaneien mit dem Chore wechselnd gesungen und gebetet wurden, möge der Wissensdurstige in Augusti's Archäologie — die Liturgia Ambrosiana — nachsehen. In diesem historischen Werke findet man reichen Stoff über die kirchliche und musikalische Feier (55).

§. 49.

Die ersten christlichen Kaiser blieben in heidnischer Eitelkeit befangen; ihre Aufmerksamkeit blieb auf glänzende Denkmale, auf Kirchen, Baptisterien, Grabmale, Sarkophagen, Bildsäulen gerichtet; die prächtigsten heidnischen Denkmale wurden

ihrer Zierden beraubt, um die neuen Kunstwerke auszuschmücken.

So ist unter Römerherrschaft an keine Erhebung der geistigeren Künste zu denken. Poesie, Musik, Tanz sind nicht eigentlich Sitte, sondern ihre Anwendung hängt von der Sitte ab. In den barbarischen Jahrhunderten verwilderten die Sitten, und die Künste flohen; die europäischen Völker machten sich allmählig vom römischen Joche los; die Reichthümer derselben flossen nicht mehr nach Rom; die Künstler entfernten sich in die abgelösten Länder. Der heil. Augustinus brachte sie z. B. nach England.

Sehen wir nun auf das, was er dahin gebracht haben kann, und wovon uns leider in der Kirche wenig erhalten worden ist: so erkennen wir den Zustand der Musik als höchst arm; es zeigt sich für unsere Kenntniss, Kunsthöhe, Kunstgefühl eine sehr niedere Stufe der Musik. Die Melodien konnten nicht über ein Tetrachord der Flöten mit 3 Löchern hinaus gehen. Man achte nur einmal auf die uralte Litanei in unseren Gesangbüchern. Die Melodie liegt fast beständig in den 3 Tönen: g a h. Ambrosius gefeiertes Lied, welches in ganz Europa zu den höchsten Festen angewendet wird, drehet und wendet sich nur in 4 Tönen: g a h c auf und ab. Wer kennt nicht den alten Jubelgesang: Te Deum laudamus, Herr Gott dich loben wir? — In beiden alten Gesängen beginnt oder sinkt die Melodie einige Male in E herab. Durch Kittels reiche Kontrapunktirkunst in mannigfaltiger Wendung der Modulation in alle mögliche Akkorde — in G dur und moll, in A moll und dur, in E moll und dur, in D moll und dur, in F und C dur verlieren diese höchst einfachen langen Hymnen nicht blos das Einförmige, Langweilige, sondern gewinnen noch für gebildete Ohren den Cha-

rakter der harmonischen Schönheit. Aber dann ist an keine alte Tonart mehr zu denken. Diese Begleitung ist nur nach unsern temperirt gestimmten Tastinstrumenten möglich, aber nicht nach antik gestimmten Skalen, wo ganz andere Verhältnisse der Intervalle Statt hatten (56).

Ein neuer belebender Keim verbreitete sich nun durch die christliche Religion für die Künste in ganz Europa. Aber mehr als die Hälfte dieses kleinsten Welttheils schwebte noch in den Nebeln des Heidenthums; auch die Theile, wohin das Licht schon im 5ten und 6ten Jahrhunderte gedrungen war, waren noch nicht ganz von Götzenverehrern gereinigt, und selbst die ersten Christen in Gallien, Spanien, im neuen Frankenreiche, in England, waren durch die reinere Vernunftlehre noch nicht zu reineren Begriffen, edleren Gefühlen und Sitten gelangt.

Da nun das Heidenthum mehr die Künste im Raume zu begünstigen scheint, und das Christenthum sich mehr in den Künsten der Zeit ausspricht, so erklärt uns dies die Erscheinung, dass erst mit dem verständlicheren christlichen Sinne und Glauben die Musik dem Ziele sich nähern konnte.

Bei der inneren Glaubensreligion gibt es eigentlich keine äussere Anschauung. Durch den geistigsten unserer Sinne, nämlich das Gehör, kann nur die übersinnliche Welt in Gefühl, Ahnung, Glauben, Liebe aufgenommen werden.

Dieses sahen die Lehrer des Christenthums wohl ein, und verbanden überall mit dem neuen Evangelium die tönende Kunst. Möge der Gesang der neubekehrten Christen auch nur in 4 bis 5 melodischen Tönen bestanden haben, so ist doch gewiss, dass keine Musik mächtiger auf das Gemüth wirkt, als der einfache, taktlose, unisonische, Geist- und Gefühlreiche Choral in einer grossen

Versammlung. Was begeistert die Engländer mehr, als ihr einfaches, choralmässiges God save the King? Was den Studenten mehr, als sein einfaches, choralartiges Volkslied: Gaudeamus igitur?? und beide bewegen sich nur in 6 diatonischen Tönen. Der Geist klingt aus dem Sänger, und der Geist dringt in den Hörer hinein.

Daraus folgt, dass die alte Einfachheit, nach Umständen, als ein Hauptcharakter musikalischer Schönheit besteht, und für sich allein schon Grosses wirken kann, und bei allen Völkern, auch im Heidenthume — gewirkt hat — aber nicht ohne bedeutende Wortpoesie.

Auch bei den Arabern, wo Mahomed nur einen Theil des Christenthums in seine Religion verflochten hatte, und womit die Califen Poesie und Musik verbanden, hatte sich die Tonkunst verbessert, wie einige Original-Manuscripte der Pariser Bibliothek beweisen. Aber Villoteau bemerkte, dass jene Kunst des Gesanges kein arabischer Gelehrter in Aegypten mehr verstand. Denn die heidnischen Türken, Verächter der Musik, wie aller schönen Künste, haben die Musen wieder verscheucht. Daher ist jetzt in Aegypten eine schlechtere Musik, als in der alten Zeit.

Unter den nicht türkischen Mahomedanern, den Persern, freien Arabern, Mauren hat sich die bessere alte Musik erhalten, wie alle Reisende versichern. Ihre Skalen sind der unserigen ähnlich; ihre Tonschrift ist aber noch die antike; die Striche über den Worten bedeuten: Grundnote, langsames oder geschwindes Steigen und Fallen, in Springen oder Stufen, Schlusszeichen etc. Die Tonstufen selbst bezeichnen sie mit 7 Farben: A grasgrün (Farbe des erneueten Jahres), H oder B rosenroth, C blau, D violett, E orangegelb, F braun, G him-

melblau. Die Farben folgen also nicht in natürlicher Ordnung und Abstufung. So steigen und sinken auch nicht ihre Melodien in bestimmten Stufen; ihre Kunst besteht stets in chromatischen Uebergängen, welches europäischen Ohren unerträglich ist.

Achtes Kapitel.

Zustand der Musik im übrigen Europa. Vorbereitung zur Erhebung der Tonkunst durch Erfindung der Orgel. Gregor der Siebente. 600—700.

§. 50.

Im siebenten Jahrhunderte, als die plastischen Kunstwerke in Staub sanken, schien für die Musik ein neues Morgenroth aufzugehen. Statt am östlichen Horizonte, wo bis dahin alles Licht sich den Abendländern geoffenbart hatte, und wo sich in dieser Zeit wieder Alles verdunkelte, — will es jetzt vom nordwestlichen Himmel kommen. Schon zu Anfange unserer Zeitrechnung treten in den wenigen Nachrichten der Römer über westliche und nördliche Völker einige Dichter und Volkssänger aus der Dunkelheit hervor — unter dem Namen Skalden, Barden, Druiden. Der gothische König Theoderich, ein grosser Kunstfreund, hatte im 5ten Jahrhunderte Geschmack an Musik gewonnen; er liess aus Rom Citherspieler kommen, und führte unter seinem Volke beim christlichen Gottesdienste Musik ein. In der alten nordischen Geschichte treten Skalden in Skandinavien auf, welche dichten und singen, wie Saxo Grammaticus bezeugt. Thorwald Hialdeson besang einen Sieg; zum Ruhme Jarl Birgers dichtete Sturle Thordson, ein isländischer Skalde, ein Lied; Olof der Heilige verbot aus Liebe zum Christenthume die Gesänge der Skalden, und rief sie zur Schlacht, damit sie seine Thaten besingen könnten. Einige waren verpflichtet, solche Lieder

auswendig zu lernen. Doch waren die Gesänge mehrentheils momentan, rhapsodisch, wie jetzt noch bei halbgebildeten Wilden — und wie wir sie ohngefähr in der Darstellung der Träume im zehnten Gesange der Pentaide skizzirt haben. Ein stark betonter Buchstabenreim und schlagender, kriegerischer Rhythmus machte sie musikalisch (57).

Die Bischöfe, welche im 8-10. Jahrh. anfingen, mächtige Fürsten, reiche Herren in Italien, Spanien, Gallien, Brittannien und Germanien zu werden, verschafften ihren Kathedralen imponirende Pracht. Durch das Christenthum war der Kirchengesang in diese Länder, wo die Singschulen der Druiden und Barden geblüht, und zur Feier des Gottesdienstes gedient hatten, vorgedrungen. Der Gesang war in schwelgende Pracht mit lärmendem Instrumentgeklingel und Pfaffengeplärr verwandelt.

Der Papst Gregor der Grosse, der die antiken Prachtgebäude zerstören half, gab den Geistlichen ein besseres Beispiel in der Stiftung und Verbesserung christlicher Singschulen, worin er selbst Unterricht ertheilte, damit die kirchlichen Feste anständiger und feierlicher würden. Um der Gemeinde den Choral zu erleichtern, verwarf er die 990 antiken Zeichen, und die 15 Tonarten bezeichnete er wieder als 15 einfache Töne mit 7 Buchstaben nach Art der Griechen für die Singschulen, wählte aber dazu besondere, diese Buchstaben andeutende Striche und Punkte, Neumen genannt. Jeder Buchstabe hatte, nach des Abts Notker Belehrung, Bedeutung — von unserm f. p. cresc. dim. etc. (54). Auch den Werth der Sylben hob er auf, und dadurch den bisherigen schwankenden Rhythmus, und behielt nur gleiche — wahrscheinlich gereimte Zeilen, als Einschnitte zum Athemholen. Er hatte alte brauchbare Gesänge in

ein Liederbuch, Antiphonarium, gesammelt, und die Melodien mit jenen abgekürzten Tonzeichen bezeichnet. Zur Verdeutlichung sind diese Zeichen im Anhange No. 13. mit einer alten und neuen Uebertragung in Noten, und No. 14. ein Beispiel, wahrscheinlich aus dem 8-9. Jahrhunderte, mit lateinischem Texte zu finden. Die gewöhnliche Meinung ist, dass er die 7 ersten lateinischen Buchstaben statt der griechischen genommen habe. Neuere bezweifeln dies (58).

Aus den Diakonen nahm er besondere Canonici (von Canere, singen) zum feierlichen Gesange beim Gottesdienste, welche zu Karls d. Gr. Zeit Antiphonaren hiessen, und in der Kirche grosses Ansehen hatten. P. Gregor ertheilte ihnen vorzügliche Ehre. Daraus hat sich die päpstliche Kapelle — und bei den Kathedralkirchen das Chor der singenden Domherren gebildet. Die besten Sänger kamen über die Alpen, die Barbaren singen zu lehren.

Die Geschichte zeigt, dass bald nach Gregor eine solche Schule in Trier gestiftet worden ist; in Metz blühte die berühmteste. Er schickte den heil. Augustinus mit Sängern nach England, wo die Musikkunst Gönner und Freunde fand. — So wurde der kirchliche Gesang unter dem Namen Cantus Gregorianus verbreitet, und unter Karl dem Grossen durch Antiphonaren, die ihm P. Hadrian I. gesandt, in Frankreich, Italien und Deutschland gesetzlich eingeführt. Die 8 griechischen Singweisen, welche damals festgesetzt wurden, haben sich bis auf Luther, der deutsche Worte untergelegt, erhalten. Davon mögen die Choräle: Ein Kindelein so löbelich, O Lamm Gottes unschuldig, Vom Himmel hoch da komm' ich her, Es ist das Heil uns kommen her, Christ ist erstanden, Mitten wir im Leben sind — noch herstammen.

Die vielen neuen Bisthümer in den eroberten Provinzen bekamen Domkirchen, Lehr- und Singanstalten. Die Sänger beim Gottesdienste hiessen später auch Ministrales. Da diese auch an den Höfen Musik machen mussten, so entstanden daraus die Hofkapellen, Ministrels. Aus dieser Zeit stammt das Gloria laus et honor vom Bischofe Theodulfus, welches noch in der päpstlichen Kapelle am Palmsonntage gesungen wird. (S. Chron. Gesch. im J. 850.) In meinen Briefen an deutsche Freunde aus Italien habe ich diesen dramatischen Gesang genau beschrieben (p. 708).

In den nächsten Jahrhunderten erklangen die Lieder der Troubadours in der Provence in der romanischen Sprache und aus den Kehlen der Jongleurs auf dem Markte, wie jener in Kirchen und an Höfen. Die verdorbene lateinische Sprache an der französischen Küste (Provence) von Italiens Grenze bis an die Pyrenäen hatte das Glück — von Fürsten und Herren gesprochen zu werden; daher konnten die Troubadours in Italien, Frankreich und Spanien verstanden werden. Es bildeten sich die romantischen Liebeslieder nach fröhlichen Tanzweisen mit Cither und Laute begleitet. Dies letzte Instrument kam durch die Mauren unter dem Namen Laoud nach Spanien.

In Deutschland gingen die Minnesänger aus der rohen Masse der Germanen hervor, unter welche in Süddeutschland sich Fürsten und Grafen aufnehmen liessen, um so die feinere Liebe auszusprechen. Doch konnte die fröhliche Kunst nicht allgemein werden, so lange sie nur in Kirchen, Klöstern und an Höfen gepflegt wurde. Nur der milde Himmel und das belebende Element Italiens und Spaniens entwickelte die Liebe zur tröstenden Kunst, während die räumlichen Künste, Plastik und Malerei, fast ganz vergessen wurden.

§. 51.

Die Stunde der Vorbereitung zu der modernen Musik war unterdessen schon im 8ten Jahrhunderte erklungen. Pipin, Karls des Grossen Vater, hatte die erste Orgel, wahrscheinlich von Arabern erfunden (Einige meinen, sie sei schon den Hebräern bekannt gewesen — unter dem Namen Maschrokita. Prophet Dan. 3, 5.), vom orientalischen Kaiser Copronymus aus Constantinopel zum Geschenk erhalten. Sie wurde in der Cornelius-Kirche zu Compiegne aufgestellt. Gewiss ist, dass Karl d. Gr. in Aachen eine Orgel bauen liess. Als Graf Balderich aus Baiern zu K. Ludwig dem Deutschen reiste, hatte er einen venezianischen Orgelbauer bei sich (im J. 826.).

Durch die Claves (gleichsam die Schlüssel zu den Tönen) war die diatonische Tonleiter zur Anschauung gebracht, und ohne Zweifel die schwebende Stimmung veranlasst, wodurch der Grund zu unserer Skale — und wahrscheinlich auch zu der Erfindung unserer Noten gelegt wurde. (S. folgendes Kapitel.)

Römische Orgler reisten in die nordwestlichen Länder, um den Gebrauch ihres Werkzeugs zu lehren. Dadurch wurden die Orgeln und die bessere Singweise verbreitet.

Allein unser volles, harmonisches Zusammentönen von Akkorden war noch lange nicht möglich, da man höchstens nur zwei Töne zugleich, Melodie und Bass, spielen konnte. Die Tasten waren drei bis vier Zoll breit, der Mechanismus der Abstraktur war so schwerfällig, dass man die breiten Tasten mit Fäusten in Bewegung setzen musste. Daher die Redensart: die Orgel schlagen, geblieben ist. Ich sah selbst vor 58 Jahren im Dome zu Magdeburg eine solche Orgel, wahrscheinlich aus

dem 11. Jahrhunderte unter den Kaisern Heinrich II. oder III. dahin gebracht, mit 2½ Zoll breiten Tasten von 3 Oktaven. Eine ähnliche veraltete Orgel stand 1778 noch im Dome zu Bremen, woran die Tasten so breit waren, dass man keine Oktaven, nur Sexten greifen konnte. Die Zinnpfeifen wurden allmählig gestohlen und das Holzwerk hat der Küster verbrannt. Ein Rest dieser Urform war noch vor wenig Jahren in der grossen Domorgel zu Halberstadt, 1359 erbaut, zu finden. Jede Taste war 3 Zoll breit, und hatte einen Zoll Zwischenraum. Man spielte die Melodie im Tenor, die hohen Töne lagen in Oktavregistern. Es gab noch keine Registerzüge. An der Bremischen waren schon 4 Registerzüge; also war sie wohl aus dem 15. Säculum (59). In Nürnberg, wo eine Orgelfabrik war, bauete Trasdorf von 1443 bis 69 drei Orgeln, die im Manuale 2 Oktaven und 3 halbe Töne hatten mit fis und cis; also ohne gis und dis. In Rom sind noch die ältesten Orgeln von sehr beschränktem Umfange zu finden, z. B. in der Magdalenen-Kirche; sie enthält 3 Oktaven und 7 angehängte Pedaltasten.

§. 52.

Aus der Verwüstung, in welche die Barbaren die schönen Künste versetzt hatten, konnten diese nicht anders, als in derselben elementarischen Ordnung, wie wir es oben §. 46. vereinzelt haben, gleichsam aus dem Grabe wieder hervorgehen. Die Reihe musste wieder mit der einfachsten, nämlich mit der Baukunst beginnen. Die Religion hatte in Nordwest neues Leben erhalten. Die christlichen Priester mussten, wie die heidnischen, durch prächtige Gotteshäuser imponiren. Die Ideen gingen aber dazu aus Eichenwäldern hervor. Zwischen starkästigen Bäumen mit hohen, gewölbten Lauben hatte man

dem Gotte der Natur geopfert und Loblieder gesungen.

„Die Baukunst, welche mit der Freiheit und Tugend der Griechen bei den Römern, und mit ihrer Herrschaft verloren gegangen war, erhob sich mit neuer Kraft unter deutschen Völkern,“ sagt Zschokke. Reichthümer der Klöster, Prachtliebe der Grossen, und die Trümmer, welche die deutschen Krieger und fromme Wallfahrer in den Kreuzzügen gesehen hatten, veranlassten den erwachenden Geschmack an Gebäuden, vorzüglich an prächtigen Kirchen. Die gelehrten und hohen Geistlichen machten selbst Risse zu den Domen; zur Ausführung bedurften sie kundige Maurer, die in die Geheimnisse der Baukunst eingeweiht waren. Es bildeten sich Gesellschaften, worin Lehrlinge, Gesellen aufgenommen, und unter Bedingungen Meister gemacht wurden. Die Geprüften erhielten Freibriefe. Ehe die Gilde dieser Freimaurer organisirt war, schwankte der Geschmack zwischen antiken und modernen Formen, wie die kaiserliche Kapelle in Aachen aus Karls d. Gr. Zeiten. Die ersten Kirchen in Deutschland waren schwerfällige Steinmassen, mit Tonnengewölben auf plumpen, runden Säulen, wie die jetzt abgebrochene Domkirche zu Goslar aus dem 10. Jahrhunderte von Heinrich dem Vogler war. Die grossartigen Bündelstämme mit Astgewölben kommen erst im 11. und 12. Jahrhunderte zum Vorschein; und die vollendete gothische Baukunst erscheint in den Domen zu Freiburg, Strassburg, Cöln, Wien im 13ten, welche dann im 14ten Jahrhunderte durch überladene Verzierungen wieder ins Abgeschmackte versanken, wie schon die, auch von deutschen Architekten von 1174 bis 1295 erbauten, mit Pracht überhäuften Hauptkirchen zu Siena, Mailand und Florenz zeigen (60).

Diese Baukunst hatte ihren Hauptsitz in Strassburg, wo noch am Dome das Versammlungshaus der im geheimen Kunstvereine versammelten Freimaurer steht. Daher kann man diese sogenannte gothische Bauart nach ihren Erbauern die deutsche und nach ihrer Idee die romantische nennen. Die Engländer nennen sie englisch, weil in derselben Zeit die Münster in Canterbury und York erbauet sind. In Italien blieb die antike Form der Basiliken — mit schönen griechischen Säulen und flachen Dächern. —

§. 53.

Um die alte Welt zu überbieten, setzte man in Nordwest-Europa die wie Flammen kühn aufsteigenden, den Himmel zuweisenden prächtigen Spitzthürme dazu. Die Baukunst blühte in männlicher Kraft und Vollendung, als die Musik noch in Windeln der Kindheit schlummerte. Die prächtigen Kirchen waren gebauet; nun musste sich der Geist auf etwas Anderes richten. Zur inneren Ausschmückung wählte man (wie bei den Tempeln ehemals die Götterstatuen) jetzt die Gestalten von Christus, seiner Mutter, seinen Aposteln und anderen Heiligen. Aber die christliche Religion, als eine geistigere Lehre, in übernatürlichem Zusammenhange der menschlichen Natur mit der göttlichen, hat ausser der einzig neumythologischen Gestalt der Madonna keine Ideale für die Plastik. Ueberdies fehlte in Deutschland, Frankreich, England etc. das schöne Material, der weisse Marmor. Braunes Holz und Sandsteine befriedigten nicht das Auge. Die neueste Zeit gewinnt erst durch Thorwaldson und Dannecker schöne christliche Ideale von Gestalten in schönem Stoffe.

§. 54.

In Griechenland hatte man die halberhabene

Bildkunst und die Malerei zum Schmucke der Kirchen benutzt. Die Thätigkeit des Geistes musste sich noch auf etwas Anderes richten. Die reiche Phantasie eines Petrarca und Dante gab den Malern reicheren Stoff zu Gestalten, und ihre Sonette und Canzonen den Musikern zu neuen Melodien.

Der griechische Maler Cimabue erregte das Genie des Giotto in Toscana (im 13. Jahrh.); und als die reichen Kaufleute der Medici in Florenz (1400 etc.) die Ruder des Staats ergriffen, verliehen sie, vorzüglich Lorenzo etc., den aus Griechenland vor den Türken fliehenden Künstlern Schutz und Unterstützung — z. B. dem griechischen Tonkünstler Chrisolidas. Bald erwachte in Marchetto, Orgagna, Obrecht, Ockenheim, Poliziano etc. das musikalische Genie. Nun erscheinen theoretische und praktische Werke grosser Componisten, von denen noch Reste in alten Bibliotheken erhalten sind. Diese zeigen aber noch gegen die Malkunst jener Zeit, wo Fiesole, van Eyck, Hemmling, Wohlgemuth unsterbliche Kunstwerke machten, die kindische Einfalt der Tonkunst, welche für uns ungeniessbar geworden ist.

Nachdem einzelne inspirirte Geister wie Flammen der Morgenröthe und wie göttliche Erscheinungen und Vorboten den verfinsterten Himmel des Mittelalters durchflogen waren — geht im 14. und 15. Jahrhunderte überhaupt eine neue Sonne für die Kultur des Geistes auf. Philosophie, Geschichte, Mathematik, Naturkunde, Kunstsinn und Wissenschaften steigen aus der Nacht herauf; Roger Baco macht auf das Studium der Natur aufmerksam; Copernicus entdeckt das Planeten-System, Columbus eine neue Welt; Ariost und Tasso beleben die Phantasie, Bramante und Michel Angelo verschönern Kirchen und Paläste mit plasti-

schen Werken; Perugiano, Raphael und Albr. Dürer erheben die Malerei zum höchsten Glanzpunkte; — aber Musik, die flüchtigere Kunst, bleibt noch in ihrem gefesselten Zustande der Mystik zurück. Diese Mystik zeigt sich besonders in den gemalten Glasfenstern, wodurch ein magisches Licht den inneren Raum erhellt. Eben so schimmern aus bedeutungslosen Melodien und bunten Harmonien seltsame, zuweilen ergreifende, Anklänge, besonders in einfältigen, uns fremd gewordenen, oft harten Fortschritten der Akkorde — z. B. von Huss, Isaac von Prag, Obrecht in einzelnen Chorälen, Poliziano, Festa in Motetten.

Neuntes Kapitel.

Nähere Vorbereitung zu der modernen Harmonie durch die sinnbildliche Tonleiter und Notenzeichnung. Guido von Arezzo, 1050.

§. 55.

Die Musik bedurfte aber noch vorher einiger besondern Erfindungen von Hülfsmitteln, wodurch ihre ätherischen Elemente zur Erscheinung gelangen konnten — um ihre Musenschwestern, Baukunst, Bildkunst, Malerei etc., einzuholen, und ihnen gleich stehen zu können, bis diese die Herrschaft über die Gemüther ihr überliessen.

Das vortrefflichste Hülfsmittel war das Clavicordium. Hierauf wurden die Tonreihen in den Tasten sichtbar und begreiflich. Anstatt die Pfeifen in der erfundenen Orgel näher zu legen, brachte Guido die Tasten näher an einander, um mehrere zusammen anzuschlagen, und man reichte mit zwei Oktaven aus. Das zweite universelle Hülfsmittel war die Erfindung unseres Notensystems.

Ehe wir seinen Erfindungen näher nachspüren, möge mir erlaubt sein, meine eigenen Erfahrungen über das räthselhafte Licht in der Tonwelt mitzutheilen. Es ist bekannt, dass Guido von Arezzo die Noten oder unser Notensystem nebst dem Clavicordium erfunden haben soll. Seine Berühmtheit bestätigen schon bei seinem Leben die ehrlichen Zeugnisse niedersächsischer Chroniken; und die bald nach ihm erscheinende Entwickelung dieser Entdeckungen machen sie wahrscheinlich.

Dass Guido vom Erzbischofe von Bremen nach Sachsen gerufen sei, dass er hier den Gesang beim Gottesdienste und die Schule eingerichtet, und an einen Freund geschrieben habe: „die Sachsen haben Stimmen wie die Esel“ — wusste ich — und dies war Wink genug für mich, von Rom über Arezzo nach Florenz zurück zu reisen.

Die reinliche Stadt liegt an einem Hügel mit angenehmer Landschaft umgeben. Ihre Mauern, welche die Franzosen im letzten Kriege mit 10,000 Belagerern erstürmt, lagen noch zum Theil in Trümmern. Die Stadt hatte sich nach tapferem Widerstande erst ergeben, als 3000 ihrer braven Bürger das Leben verloren. Ein Theil der Trümmer ihrer Wohnungen war nun zum Spielplatze für Ballonspiel junger Bürger — wie eine Arena für Zuschauer eingerichtet, und ein anderer zu einem öffentlichen Spatziergange mit Akazien besetzt, in dessen Mitte die antike Statue des Mäcen mit der Unterschrift: Maecenati Aretino Cives — 1819. Ausser diesem Minister des ersten Kaisers sind mehrere gelehrte Genies in dieser Stadt geboren: um das Jahr 1000 unser weltberühmter Sangmeister, 1304 Petrarca, 1492 Pietro Aretino. — Dieser letzte war klassischer Dichter, wie sein Vorfahr, und einer der aufgeklärtesten Denker, dem die Päpste schmeichelten, ob er gleich ihrer untrüglichen Lehre spottete. Noch findet man hier Spuren republikanischer Gesinnungen. Ihre Schul- und Armenanstalten sind nach der Wiener Einrichtung. Gebildete Männer näherten sich uns Fremden überall freundlich, uns zu belehren und ohne Interesse gefällig zu sein.

Eben so willfährig waren die Canonici in der Kathedralkirche. Sie bewirkten beim Bischofe die Erlaubniss, uns die innere Sakristei zu öffnen, worin

Dinge von Werth aufbewahrt sind. Darunter sind auch Bilder der ausgezeichnetsten Domherren. — Sie freuten sich, dass wir 600 Miglien gereist waren, um das Bild des grossen Guido zu sehen. Sie waren mir behülflich, eine Zeichnung davon zu machen. Sie meinten, es sei bei seinem Leben oder bald hernach gemalt. Und, vergleicht man es mit einem daneben hängenden Gemälde des Cimabue (1240), so wird es wahrscheinlich.

Das Gesicht zeigt (s. das Titelkupfer) eine hohe, breite Stirn, eine feine Nase, einen geschnittenen Mund mit etwas vorstehender Unterlippe. Die Augen kann man nicht sehen, weil er abwärts auf ein in der Hand gehaltenes Notenblatt schaut. Das Haar ist kurz geschnitten, der Bart von ohngefähr einem Dreissigjährigen, — Hals und der obere Theil der Brust unbedeckt; das weissgraue Mönchskleid oben weit ausgeschnitten. Dies ist das Costume des Einsiedler-Ordens der Camaldulenser, der 1012 gestiftet worden ist. Die Unterschrift zeigt, dass er aus dem fürstlichen Geblüte der Octavianer stammte, und Abt des Klosters zum heiligen Kreuze von Avellana war. Das B vor Guido kann die Meinung veranlasst haben, dass er Benedictiner gewesen sei. Wenn es nicht der Klostername Benedictus, Bonifacius, Bernhardus ist — so kann es, als nach seinem Tode gemalt, Beatus bedeuten. Dann könnte die Jahreszahl MXXXIII nicht bedeuten, dass das Bild in diesem Jahre gefertiget sei; eher, dass er in diesem Jahre Abt geworden, oder dass sein erfundenes Notensystem die päpstliche Weihe in diesem Jahre erhalten, weil das Wort inventor darauf folgt; zumal er das Jahr vorher in Rom gewesen, dem Papste Benedict sein System zu erklären. Die gewöhnliche Meinung setzt die Erfindung selbst auf 1022. Im Jahre 1034 oder höchstens 1035 muss Guido nach

Bremen gereist sein, wohin ihn der Erzbischof Hermann nach der Nachricht Adams von Bremen eingeladen hatte, um den Gesang des Gottesdienstes anzuordnen. Da der Erzb. H. nur zwischen 1032 bis 35 regiert hat, und im Oktober dieses letzten Jahres gestorben ist, so muss er vor diesem Jahre da angelangt sein; denn Adamus rühmt von Hermanns Thaten als das Gelungenste, „dass er den italischen Sangmeister habe kommen lassen“ (61[a]). Auch der ehrliche, plattdeutsche Chronist, und Renner in seiner gereimten Chronik sagt, dass es dieses Erzbischofs beste Handlung gewesen, dass er durch Guido den Gesang und die Klosterschule hier verbessert habe. Und so ist gewiss, dass von hier aus, als dem ersten, schon durch Karl den Grossen angeordneten Bischofssitze für die norddeutsche Civilisation — auch zuerst die musikalische Kunstbildung im nördlichen Europa sich verbreitet hat. Den historischen Nachrichten zufolge, ist in diesem öden Jahrhunderte diesseits des Rheins nichts von Musik erklungen; und nur jenseits zunächst in St. Gallen vorher, und in Cöln 50 Jahre nachher ist in dieser Zeit von Musik die Rede gewesen. Nur 100 Jahre vorher hatte der heil. Ansgarius mit Stiftung der Domschule in Bremen auch musikalischen Unterricht verbunden, und die Nonne Roswitta hatte in Gandersheim Lieder gesungen. Nicht unwahrscheinlich war Guido unter dem Erzbischofe Bezelin, bisherigem Canonicus in Cöln, der Aldobrandus, von der berühmten italischen Familie Aldobrandini abstammend — in Bremen geblieben. Da 1042 der Dom abgebrannt war — und der Erzbischof B., als er kaum zum neuen Baue nach dem Muster des Cölner Doms das Fundament gelegt — 1043 starb; so ist wahrscheinlich, dass G. dem neuen Erzbischofe Albert gera-

then, den Plan zu ändern, und die jetzige Kirche nach dem Modelle der Kathedrale zu Arezzo bauen zu lassen; denn ich fand das Schiff und die Säulen der Spitzbogen oder Pfeiler aus der ersten gothischen Zeit in Bündelschaften und einfachen Kapitälen, in verästeten Gewölben und Nebenkirchen genau wie in Bremen, nur im kleineren Maassstabe.

Guido war aber 1050 wieder in Rom, wo der Papst Johann XX. sich sein System erklären liess; weil zur allgemeinen Einführung des vereinfachten Sexachord-Systems die Weihe eines Conciliums nöthig war, um die Schranken des antiken Tetrachord-Systems aufzuheben.

Der ingeniöse Guido hat die Schranken gebrochen. Er vereinfachte die Zeichen, deren bis zu seiner Zeit von den Griechen her 1620 gelernt werden mussten, und setzte zu den fünf in Melodien gebräuchlichen Tönen der Skale c, d, e, f, g, noch den sechsten a. So bildete sich das Gefühl für 3 Töne c d e, f g a, und beide 3 machten sein Sexachord aus. Er band die Töne nicht mehr an Buchstaben, sondern an Verhältnisse. Mit c fing sein erstes Sexachord an. Seine Skale enthielt einen Umfang von 1½ Oktaven G A H C D E F G a b oder h c d e f g und war der bequeme Spielraum und Umfang einer männlichen Stimme. Um sich einen Begriff von seiner Skale zu machen, betrachte man im Anhange No. 15. Die untersten, sogenannten Contratöne wurden als nicht zur Skale gehörig angesehen. Guido nahm seine Melodien in C, F oder G, und nannte die Töne nach den Anfangssylben eines Hymnus: ut re mi fa sol la; die Melodie durfte diese 6 Töne nicht überschreiten. Stieg die Melodie über die ersten 6 Töne c d e f g a: so fing man bei f oder g wieder mit ut re etc. an. Man dachte sich dieselbe Reihe nur auf einer höheren Stufe. Er benutzte auch diese Sylben zu Sing-

übungen (Solfeggien). Zur Erklärung dieser in einander geschobenen Skalen s. im Anhange No. 15. Die unterste Oktave mag man dann mit grossen Zeichen, die obere mit kleinen angedeutet haben. Daher unsere gebliebene Benennung der grossen und kleinen Oktave. Jene heissen bassi (tiefe), diese alti (hohe), unsere Bass- und Altstimmen. Die höheren Töne nannte man Canti (helle), und G. bezeichnete sie schon mit doppelten kleinen Buchstaben aa, bb etc. Er hatte mehrere Zeichen als Versuche. Vincenzo Gallilei und Kircher wollen Notenschrift gesehen haben aus dem 10. Jahrhunderte, wo kleine runde Kreise o o o auf den 7 bis 10 Linien gestanden haben. Im Kloster Corvey bei Höxter soll sich ein Codex befinden vom J. 986, worin schon der Notenlinien mit den Worten gedacht wird: „notas per regulas et spatia distinctas etc.“

Guido brauchte vielleicht noch nicht unsere Figuren der Noten, sondern setzte Buchstaben oder gewisse Figuren, Noumen genannt, als sinnbildliche Zeichen der Töne auf und zwischen die Linien, wie der von Hrn. v. Murr aufgefundene Originalcodex aus dem XI. Saeculum zeigt, wobei man auch nur 4 Linien der Skale findet (62[b]). Man vergleiche die Melodie der Tonbenennung: ut, re, mi etc. im Anhange No. 16. Man brauchte 100 Jahre nach ihm noch als Noumen einfache und doppelte Interpunkte: . ɔ , : „ ‚‚ ⁝ ᴗ ⌒ c .. ‚‚‚ ; ... Diese sind den Nomen, Tonzeichen der Perser, sehr ähnlich (s. §. 33.). Diese gaben aber eine sehr unbestimmte Tonhöhe. Erst im 12. Jahrhunderte mag unsere Notenschrift zuerst erscheinen. Auch mit den Linien war keine Festigkeit, man brauchte 3, 4, 5, 6 bis 7 Linien. Fünf Linien kommen erst im 15. Jahrhunderte zum allgemeinsten Gebrauche. (S. oben Nota 39.)

Jetzt konnte man auch akkordirende Töne über einander setzen, und den einfachen Contrapunkt einleiten. Dieser hiess bei Guido Diaphonia, zweistimmig, und kann wohl schon vor ihm gebräuchlich gewesen sein, wenigstens seit Dunstan, der die Harmonie in Consonanzen erklärt (75 Jahre vor Guido). Wenn mehr Punkte, Noten auf eine Sylbe gesungen werden sollten, so wurden sie näher an einander gerückt. Dadurch mussten Dissonanzen entstehen, die seit dieser Zeit absichtlich nach und nach in Gebrauch kamen. Der Zeitwerth der Noten war noch nicht durch verschiedene Figuren unterschieden; die gleichzeitige Form der Töne blieb erst nach Ambrosischer Sangweise unserer Choräle; denn die Gregorianische Sangweise, nach dem Werthe der Sylben (wie im Griechischen) zu singen, hatte sich wieder verloren; obgleich Karl der Grosse diese einführen, und die schleppende ambrosische in den Kirchen seines Reichs verbannen liess.

So scheint die Nachricht des J. de Muris (Meurs), „dass der Magister Franco 50 J. nach Guido, mensuram figurarum (d. i. den Werth der Tonfiguren) erfunden habe,“ einige Deutlichkeit zu gewinnen. Wenigstens hat man zu seiner Zeit dreierlei Noten gekannt. Aber Franco sagt selbst, dass er sie nicht erfunden. Dieser Franco, der über mensuram der Noten geschrieben, muss viel später gelebt haben, als jener Fr. von Cöln, wie Finke wahrscheinlich macht. Dieses wird auch durch die verschiedenen Figuren auf Guido's Konterfei unterstützt; man unterscheidet liegende und auf der Spitze stehende viereckige Figuren.

Von dem untersten G nahm Guido 7 Hexachorde (Tonreihen von 6 Tönen) an, und wiederholte die Namen, z. B. im Hexachord C, als Normaltonleiter — bezeichnet er den halben Ton zwi-

schen 3-4: mi fa — von e zu f; e wird der Leiteton; durch näheres Zusammenrücken bezeichnet er das nähere Verhältniss des Intervalls (s. No. 16.). Bei f fängt wieder ut an, und der halbe Ton zwischen a b — heisst wieder mi fa. Fing das Hexachord bei G an, so heissen die Töne wieder ut re mi fa — das mi bezeichnet unser h, als Leiteton zu c. Sein Tonumfang enthält aber nur $2\frac{1}{2}$ Oktave. Es entstanden in der diatonischen Tonfolge 4 dur und 4 moll Akkorde: B, C, F und G dur, und G, D, E und A moll. Doch war von dur und moll noch keine Rede. In den letzten Tönen fehlten aber noch die Semitonia modi: fis, cis, gis, dis. — Daher erscheinen auch noch 300 Jahre später die für uns fremdklingenden Fortschreitungen in den Akkorden jener Compositionen. Man konnte damals ohne Vermittelung von f in g und a-g in f, wie Palestrina noch in seinem Stabat mater — übergehen.

§. 56.

In Guido's Tonleiter sind vom Contra-G bis in das zweigestrichene g 22 Töne, nämlich für die männlichen und weiblichen Skalen. Aus diesem Grunde sind bei Einführung der Chöre die Tonschlüssel auf verschiedene Linien nach Verhältniss der Melodien zu dem mittelsten c eingeführt worden, so dass, wo dies C Zeichen ||3 steht, ut anfängt. Es kann also bei diesem Schlüssel eben so gut das Sexachord von F als von C anfangen (s. §. 63.). Da der Alt 5 Töne auf- und 5 Töne abwärts schreiten konnte, so setzte man seinen Schlüssel auf die mittelste von 5 Linien. Der Tenor, der nur 3, höchstens 5 Töne von diesem mittelsten c an aufwärts singen kann, aber mehr Töne unterwärts, erhielt seinen Hauptton c auf der zweiten Linie von oben. Dieses geschah aber wohl erst 200 J.

später, als man bei 5 Linien blieb. Das Tenorzeichen war der Hauptschlüssel beim einstimmigen Kirchengesange — wie noch in den alten Kirchenagenden zu sehen ist. Man scheint anfänglich nur 4 Linien gebraucht zu haben, und nur 2 Tonleitern für die Melodie und für die Bassbegleitung, deren Zeichen man auf eine Linie setzte. Diese Diaphonie behielt man in der Kirche bei.

Bei dieser schwankenden Einrichtung hatte der Gesang, besonders der harmonische, noch grosse Schwierigkeiten; und er ist vor dem 13. Jahrhunderte schwerlich viel mehr geworden, als diaphonisch, zweistimmig. Im 13. und 14. Jahrh. fing sie an, triphonisch, dreistimmig zu werden. Nachher verlor man sich wieder in theoretischem Pedantismus und Spitzfindigkeiten, welche die Fortschritte der wiedergebornen Kunst aufs Neue hemmten, wie wir im folg. §. bemerken werden.

Am Ende des 13. Jahrhunderts findet man Beispiele von 3 Stimmen, wovon 2 in Terzen, Quarten und Sexten gehen, und der Bass hier und da die Akkorde bestimmt, wie zwischen 1250-1280. Adam de la Hale und Landino 1350-1410, in einigen neulich vom Prof. Fetis in Paris entdeckten Liedern (63). Jetzt näherte man sich dem mehrstimmigen harmonischen Gesange; es beginnt eine Steigerung der Kunst. In Adams Motetten mit lateinischen Worten führt der Bass, wie Fetis bezeugt, die Singstimme, zwei obere Stimmen machen eine Art Contrapunkt. Man vergleiche im Anhange No. 17. und 18., zwei Beispiele weltlicher Volkslieder dieser damals in Frankreich und Italien hochberühmten, die Troubadours übertreffenden, Komponisten, um das kindische Alter der Harmoniekunst in dieser Triphonie (Dreiklang) zu erkennen. Wiewohl die Fortschreitungen in Oktaven und Quinten sehr widerlich klingen; so

fühlt man doch eine freiere Bewegung. Aber welche Harmonie ist dies?! Zumal wenn man No. 18. im G Schlüssel und den Bass C Schlüssel nehmen wollte, wie Hr. Fetis. Es ist aber gewiss für Männerstimmen, also im Alte C, und im Basse F Schlüssel. Doch übertraf diese Musik die antike durch die groteskesten Akkorde — und durch einen bestimmteren Takt. — Man prüfe die kleine, im fühlbaren $\frac{6}{8}$ Takte gesetzte Arie Hrn. de la Hale's aus einer Oper: Jeu de Robin et de Marion — im Anhange No. 19. Hier ist der Sechsachtel-Takt sehr fühlbar.

Nach den Erfindungen der Tastinstrumente und der Noten sollte man Riesenschritte in der Musik erwarten; aber sie wurde durch die Schwerfälligkeit der Tastinstrumente gehemmt, und durch die gelehrten Fugenfreunde in Labyrinthe der Punktirkunst verleitet, wodurch die Wirkung auf das Gemüth sich verminderte. Man sieht schon in Landino's Exempel den Beginn des willkührlichen Contrapunktirens — welches man für eine feine Kunst hielt, ohne auf dessen Wohlklang zu achten. Die wahre Schönheit der Musik konnte sich erst mit verbesserten Klavicordien und mit der Periode des freieren Denkens in der Religion, bei veredelteren Sitten, bei humanerer Gemüthsstimmung und bei neuer Belebung aller schönen Künste offenbaren.

§. 57.

Doch bemerkt man in dieser Periode vom 11. bis zu Ende des 15. Jahrhunderts ein zwar langsames, aber doch allmähliges Fortschreiten. Indem man das Fortschreiten von einem Akkorde zum andern nicht vermied, so hatte man doch gefühlt, dass auf einander folgende Quarten, Quinten und Oktaven übel klingen, und man fand das Gesetz: durch Gegenbewegung der Stimmen dieses

Uebel zu vermeiden. Dies beobachtete man genau, wenn auch nur fürs Auge; man liess also, um scheinbar nicht in gleichen Fortschreitungen die Melodien in mehrstimmigen Sätzen gehen zu lassen, die eine Stimme über die andere wegschreiten, z. B. die Mittelstimme bald über die oberen Alto oder Canto, bald unter den unteren Basso. Dadurch änderten sich wohl die Stimmen der Sänger, aber das Verhältniss des Akkordes und des Klanges blieb in den steifen Formen, wie wir sie allen schönen Künsten der edleren Periode voraus — z. B. an den Bildern der Maler Cimabue, Giotto, von Eick und Hemskerk — und an den antik-ägyptischen Tempeln und Götterbildern sehen.

In der Musik war man an eine handwerksmässige Form gebunden, ohne Erfindung, ohne Charakter, ohne Geschmack — die religiösen Werke waren, wie der ehrliche Gerber sich ausdrückt, über Einen Leisten gemacht — gelehrte Fugen, ohne Gefühl, ohne Rhythmus. Daher schienen sie schon 1332 dem Papste Johann XXII. zuwider zu sein, weil er die contrapunktische Musik verbietet, und die einfache, d. i. Melodie und Bass, wieder einführt. Es half aber wenig, weil man indessen auf dem kanonischen Wege die Kunst gefunden zu haben meinte.

Ockenheim 1440 und Josquin 1488 fuhren in ihren willkührlichen Versetzungen der Töne fort, und man findet keine wahren schönklingenden Melodien (64). Die Contrapunktirkunst ist nicht die heutige, wo man darauf sieht, dass jede Stimme im Chore Melodie habe — damit ein Wohlklang und kein Geheul durch die vorgehaltenen und durchgehenden Töne, sondern Licht und Schatten, Charakter und Verzierung entstehe. (Von Ockenheim — Anhang No. 20.)

Wenn bei jenen Alten etwas absichtlich er-

scheint, so ist es Künstelei, Scherz, Schwierigkeitsbesiegung, Aberwitz — um Meisterschaft im Contrapunktiren zu beweisen. Zwei Beispiele mögen genug sein, um dies vor die Augen zu stellen; denn den gebildeten Ohren vermögen diese Kunstwerke ohnehin nicht wohlzuthun. Man sehe das eben bezeichnete Kyrie von Josquin de Près an! In einem heiligen, demüthig flehenden: „Herr, erbarm' dich unser, Jesus! erbarm' dich unser!!" ist eine Mahnung um Besoldungszulage ausgedrückt. Der König hatte ihm diese versprochen und nicht gehalten; der Minister hatte ihn von einer Zeit zur andern mit den Worten: Laisse moi faire hingehalten. Jetzt erfindet er Töne zu diesen Worten, welche sich mit den Namen der bedeutenden Töne bezeichnen lassen, um den Minister durch die Aufführung an sein Versprechen zu erinnern, oder ihn zu persifliren. Man bemerke die Notennamen: la, sol, fa — re — mi über den Worten des Gesanges Kyrie eleison — unsere jetzigen Töne: a g f⁀f d e bedeutend. (S. Anh. No. 21. nach dem Originale.)

Es ist wohl nicht zu leugnen, dass es künstlich durchgeführt wird. Aber ein Witz der Art wird Aberwitz — und keine Musik. In dieser Meisterschaft zeigen sich Adam von Fulda, Dunstable in England etc.

Eine andere Künstelei haben Andere nachgeäfft. Man setzte nämlich zu heiligen Worten Tonreihen, die man von vorn und von hinten lesen, von oben und von unten aufwärts singen kann, oder die Melodie vom Anfange und den Bass vom Ende und umgekehrt zugleich. Beispiel von Senfel vom J. 1520 (s. im Anhange No. 22.) (65). Im Weltlichen mag diese Spielerei hingehen, wie wir eine Menuet bei Schobert in seinen Klavierduetten, und ähnliche Beispiele in Haydn's Quartetten etc.

finden. Da gilt der Scherz, auch Künstelei und Witz.

§. 58.

Aus dieser Zeit stammt das Gildenwesen und die Meisterschaft, welche vielleicht zuerst durch die Geheimhaltung der Baukunst, jener oben beschriebenen Maurerei entstanden und hernach auf die anderen Künste übergegangen ist. Wie bei Handwerkern wurden Meister bestellt, Lehrbursche aufgenommen, durch Lehrbriefe zu Gesellen erklärt, Wanderbriefe ertheilt, und den Meistern das Recht, Gesellen zu halten, und sie, bei nöthigen Musikfesten Musik zu machen, privilegirt. So wird die Tonkunst noch in manchen deutschen Städten durch den Stadtmusikanten getrieben (siehe §. 52.). In Bremen bestand noch 1750 ein Collegium musicum in dieser Gildenverfassung.

Dieses Gildenwesen in zusammengetretenen Gesellschaften erscheint auffallend — in der Verbindung zu poetischen und musikalischen Uebungen — die Minnesänger und Troubadours waren früher freie Singkünstler (§. 50.), wie der berühmte Minnesänger Blondel, der den Gönner und grossen Musikfreund K. Richard Löwenherz im Kreuzzuge nach Palästina begleitete. — Dergleichen ziehende Kunstsänger begleiteten ihre selbst gedichteten Lieder mit Lauten, Harfen und damals schon erfundenen Geigen. Berühmte Minnesänger waren Walter von der Vogelweide, Eschelbach und Klingsohr, welche beim Landgrafen Hermann von Thüringen sich im Wettgesange auszeichneten (1208). Da scheint in freien Melodien viel Willkühr geherrscht zu haben, aber doch auf Schönheit derselben gesehen worden zu sein.

Man fing an, die Töne durch mehr Figuren zu unterscheiden; Franco von Cöln hatte schon

drei verschiedene Noten ▭ ▢ ◇, wie sie in den angeführten Beispielen zu sehen sind. Diese blieben bis ins 15. Jahrhundert — wo man bald durch die Figuren, durch ihre Grösse oder Striche längere Haltung:

maxima, longa, brevis, semibrevis, minima

unterschied. Marchetto hat 1300 verschiedene Figuren, und De Vitry 1350 Viertelnoten, oder auch Achtel, wie Adam de la Hale und Landino.

Diesen Unterschied haben ohne Zweifel besonders in kurzen Noten oder im Geschwindgesange diese Sänger des Scherzes und der Minne beobachtet. Der letzte dieser beliebtesten Dichter und Musiker war Frauenlob in Mainz, den die Frauen zu Grabe trugen 1350, und ein Graf Wolkenstein 1377. — Zu der Zeit, als die Minstrels ihrer Ausschweifungen wegen aus Frankreich vertrieben wurden, verloren die Tonkünstler alles Ansehen; und in Deutschland verwandelten sie sich unter dem Namen Meistersänger in Handwerker, welche man Fiedler, Spielleute nannte.

Da diese Minstrels, Minnesänger, Troubadours und endlich Meistersänger — scherzhafte Lieder für Lohn sangen und zum Tanze spielten, so muss man bei ihnen beschleunigte und bestimmtere Melodien und Bewegungen voraussetzen, welche bei den ernsthaften Kompositionen nicht passten, und daher auch bei jenen Kirchengesängen nicht vorkommen — wie die Lieder de la Hale's zeigen. Also wollte sich schon hier der Kirchengesang und der weltliche Gesang durch Bewegung und Melodie unterscheiden.

§. 59.

Die Musik trat nun aus ihrer zweiten Kind-

heit, um zum Jünglingsalter zu reifen. Sie hatte sich in Italien, Frankreich und Deutschland vom Kirchengesange getrennt, als gute Gesellin im Sonnett, in der Romanze, im Liede ausgebildet, und war in Deutschland zum Ergusse des Herzens geworden — bis sie 1400 durch Trink- und Scherzlieder der ausgearteten Minne- und Meistersänger zur Gemeinheit herabgezogen wurde.

Während sich die religiöse Musikkunst ohne Rücksicht auf den Text in ihrem gleichförmigen schleppenden Gange fortbewegt, mehrentheils ohne Melodie, ohne Takt im Chorale, mit willkührlicher, bedeutungsloser, armer Verwebung der Harmonie, bei grosser Beschränkung der Tonleiter, höchstens mit einfacher Begleitung weniger Instrumente im Unisono — und die wissenschaftliche Musik von 1400—1500 in Frankreich, den Niederlanden, England etc., auch in Deutschland fleissig getrieben wurde, indem man sich mit der Geschichte der antiken Musik, mit Ausgleichung des griechischen und Aretinischen Systems und mit den Künsten des Contrapunktes beschäftigte — erhob sich die weltliche Musik durch die neue Erfindung des Taktes zur wahren Musik —; indem dieser, als der eigentliche Geist der Tonkunst, den Charakter, das innere Leben bezeichnet — wodurch die wahre Schönheit der Musik sich offenbaren kann. Wir finden schon in Adam de la Hale's und Landino's Canzonen (Chansons) einen Anklang von ordentlicher Melodie; doch klingt diese gegen unsere Melodien noch jämmerlich, und die dreistimmige Harmonie noch jämmerlicher. Besser sind noch die zweistimmigen religiösen Stücke, ein Credo von Bartholino, ein Gloria von Gherardello, ein Sanctus von S. Lorenzo.

Zehntes Kapitel.

Der poetisch-musikalische Rhythmus wird im bestimmten Takte die eigentliche Seele der Musik, und bestimmt den Charakter und die Ordnung der Harmonie. Franco. Jean de Meurs. Orlando.

§. 60.

Es ist also zweifelhaft, ob Franco von Cöln schon über Mensural-Musik geschrieben; und es ist fürs erste noch unentschieden, wer und wann unsere Noten und ihr Zeitwerth erfunden. Abgemessene Musik bedeutet wohl genauer bestimmte Längen der Töne, und Gleichheit der Abschnitte, was wir musikalischen Rhythmus — Takt nennen. Im Anfange des 14. Jahrhunderts haben eigentlich Marchetto in Padua — und 1370 Jean de Meurs aus der Normandie vom Zeimaasse erläuternd und näher bestimmend geschrieben. Den Letzten hält man gewöhnlich für den eigentlichen Erfinder des Taktes. Man brauchte nun nur 4 Figuren: die Quadratnote □, die spitzstehende ◇, die offene ◇, und die gefüllte ◆. Jede folgende war die Hälfte der vorigen, so dass die letzte ohngefähr $\frac{1}{4}$ unseres Notenwerthes bedeutete. Vor dem 15. Jahrhunderte finden wir nur dreierlei Noten. Ockenheim und Josquin haben viererlei. Da man aber nicht durch Zeichen angeben konnte, wie zu unserer Zeit, ob die Bewegung Adagio, Allegro, Andante oder Presto genommen werden sollte, so kam es auf die Idee des Autors an, die durch Tradition erhalten wurde.

Durch die Minnelieder war die Bewegung mannigfaltiger, belebender, hüpfender geworden. Der dreitheilige Takt war dadurch eingeführt, wie in den Solostellen eines in Neapel 1287 aufgeführten Drama's des Adam de la Hale. (S. Note 63.) Der Takt schied den weltlichen Gesang vom geistlichen, welcher in gleicher Bewegung, sowohl im Choral- als im Figural-Gesange fortschritt. Der letzte richtete sich, wie bei den Griechen, nach dem Sylbenwerthe (welches auch P. Gregor im 7. Jahrh. schon beabsichtigte). Diesen nannte man den antiken Mensuralgesang, um ihn vom gleichzeitigen Choralgesange zu unterscheiden. Man verstand aber auch eine Zeit lang darunter eine nach Zeitmaassen abgetheilte Melodie und gleiche Längen der Perioden, wo man einen Strich machte, wie Kolon, Komma, Punkt. (S. Anh. No. 14.) So Palestrina in seiner Motette Stabat mater — Popule meus. (S. Anh. No. 18.) Daraus entstand eine Verwirrung, die erst seit 150 Jahren gehoben worden ist — da sie bis dahin die Schönheit der Tonbildungen aufhielt.

Ein zweites Hinderniss machte die Grille, keine Note unter oder über die Linien zu schreiben. Man setzte die Schlüssel danach auf verschiedene Linien — die Sänger mussten die Zeichen transponiren in höhere oder tiefere Töne. Dadurch wurde das Treffen sehr erschwert.

Ein drittes Hinderniss war die Verwirrung der Komponisten, welche mit den heiligen und religiösen Gesängen Scherz, Witzeleien in den Kompositionen trieben, wie wir im Anhange ein Beispiel von Senfel angezeigt haben. Ihre höchste Kunst setzten sie in ein Ineinanderfügen mehrerer Stimmen, wie Scandelli 1560—80, wodurch das wunderlichste Geheul entstand.

§. 61.

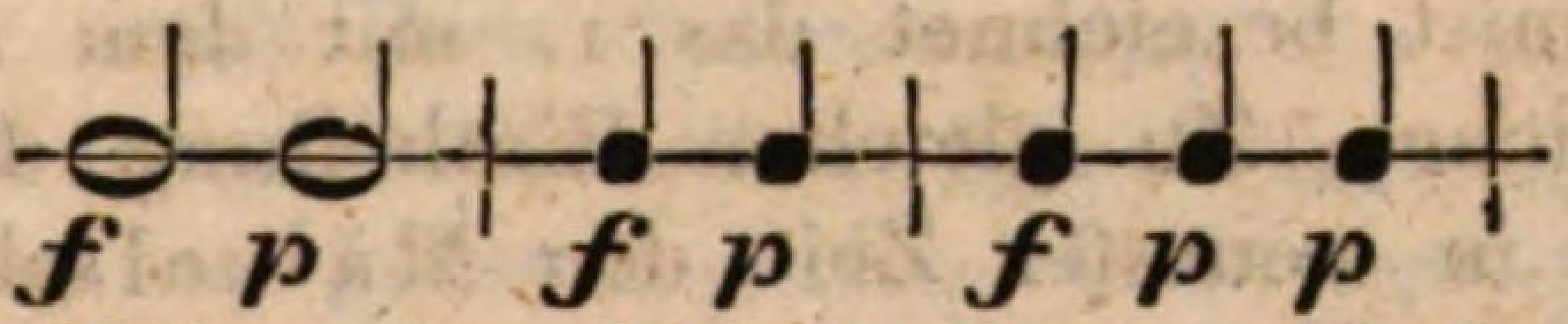
Die Idee des *Rhythmus*, als Zeitmaass der Grössen-Verhältnisse von aufeinander folgenden Zeittheilen ist oben, §. 25. und 40., schon in Anregung gekommen. Und so lange der Takt fehlt, kann keine wahre musikalische Schönheit bestehen.

Die Zeittheile sind entweder *gleich*, wie die Bewegung im Gange eines gesunden Menschen oder eines Pendels; oder von *ungleicher* Dauer. In *gleichmässiger Wiederkehr* erkennen wir die *Einheit im Mannigfaltigen*, in der *Symmetrie räumlicher Verhältnisse*. — *Diese wird das Fundament der musikalischen Schönheit.*

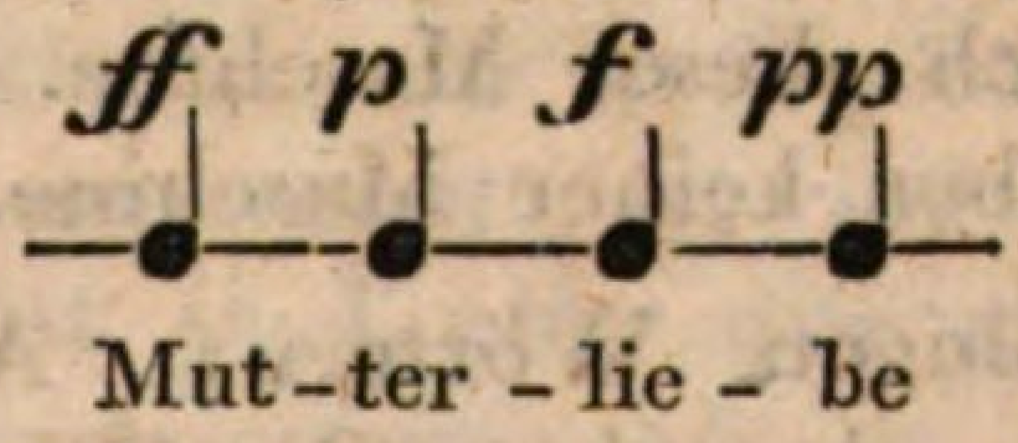
In artikulirten Sprachen ist die Dauer dieser Zeittheile ziemlich willkührlich; in der *Metrik* der griechischen und lateinischen veränderlich, so dass eine natürlich kurze Sylbe vor mehreren Konsonanten lang wird. Aber in der Musik muss in einem Abschnitte der kürzere Theil ein ganz genau bestimmter aliquoter Theil des längeren sein, z. B. zu dem Worte *Gleichmuth* in gleicher Zeit, *seelig* in ungleicher Zeit, $\frac{3}{4}$, oder auch $\frac{4}{4}$, oder im $\frac{2}{4}$ Takte . Im letzten Falle zählt man die erste Note wie 3, und die andere wie 1. Mehrere solcher gleichmässigen *Takte* machen die Glieder des *Rhythmus* oder der grösseren Abschnitte aus. So wird *Rhythmus* jetzt auch nach *Döring* im weiteren Sinne für die eigentliche *Bewegung* in *mehreren* zu einem Satze, zu einer Phrase gehörigen *Takten* genommen. *Takt* hingegen im *engeren* für *Maassstab der Einzelheiten.*

Es ergibt sich in unserem *Gefühle* nach dem tieferen Sinne der Sprache, vorzüglich in der deut-

schen — eine Verschiedenheit, wie bei den Worten: Gleichmuth, Rückfall, Vorsehung, wenn auch alle Sylben nach der Quantität der Buchstaben gleich lang sind. Wir legen das Gewicht auf die erste Sylbe. Die Hauptidee ist nicht der Muth und der Fall, sondern hier: Gleich, Rück, Vor; obgleich beim letzten Worte Sehen der Hauptsinn ist, so kommt es hier doch hauptsächlich auf das Vor, auf die Providenz, das Vorhersehen an. In der Musik fällt das Hauptgewicht im Takte auf den ersten Ton, auf den ersten Takttheil, der Takt mag gleich- oder ungleichzeitig sein, und man sagt: diese erste Note hat den guten Takttheil:



Hat der Takt vier Takttheile, so bekommt der erste den Hauptaccent, der dritte den Mittelaccent:



also der dritte Theil ist weniger stark, als der erste. Die Zahlen 1, 2, 3, 4 behalten aber in der Aussprache gleichen Zeitwerth, — wie die Leseschüler: unaussprechlich in 4 gleichen Zeiten und Accenten aussprechen. Wenn aber der gebildete Gedanke dazu kommt, betonen wir die Sylbe des Hauptbegriffs stärker. Die Sylbe der Hauptidee behält das Uebergewicht.

Die Poetik gestaltet sich zur schönen Kunst, indem sie in der Rede den ausgesprochenen Gedanken zergliedert, den Hauptgedanken und die Nebenbegriffe durch Accente heraushebt, und sie in gleichzeitige Abschnitte ordnet. In der gemeinen Rede (Prosa) geht man nicht in gleichen Ab-

schnitten (§. 20.), ob man gleich auch da im Style von Rhythmus spricht.

Rhythmus kommt eigentlich nur der Poetik, der Musik, der Orchestik zu, wie der Baukunst die Symmetrie der Theile.

In Einem Zeitabschnitte erscheint noch kein musikalischer Takt; obgleich ein solcher, als Zeitmaass zum Maassstabe, zur Regel in einem musikalischen Stücke angesehen werden kann. Der Direktor zählt: 1, 2, 3, oder: 1, 2, 3, 4 vor, damit sich das Chor nach diesen Zeitmomenten eines Taktes richte. Ob er gleich in gleichen Zeiten zählt, so gibt er doch dem 1. den Niederschlag; der Violinist bezeichnet das 1. mit dem stärkeren Niederstriche. Zu gleicher Eintheilung der Takte hat man in neuester Zeit den Mälzelschen Perpendikel als Taktmesser angewandt; und manche Komponisten bezeichnen den Grad der Bewegung ihrer Stücke nach dieser Maschine. Ein gebildetes Gefühl bedarf aber keiner Maschine.

Bei viersylbigen Wörtern: Augenscheinlich, wissen wir, dass Aug die Hauptidee, schein die Nebenidee — die Sylben en und lich bezeichnen nur Modifikationen der Ideen. In der Deklamation kann auch Schein stärker als Aug betont werden, wenn es mehr auf den blossen Schein ankommt; en und lich können hier als die schlechten Takttheile angesehen und kürzer überschlüpft werden. Sie behalten in der Musik gleichen Zeitwerth, verlieren aber an Kraft des Tones. — In keiner Sprache stimmt Philosophie, Poesie und Musik in Rücksicht des Accents so zusammen, wie in der deutschen. Der Hauptgedanke behält immer den Nachdruck: Erklären, erklärlich, Erklärung — lat. explicáre, explicátio; franz. expliquér, explicatión — in der Muttersprache —

auf a, in der Tochtersprache auf der letzten Sylbe; clarus geht verloren.

§. 62.

Dieser Accent, Nachdruck — gute Takttheil heisst griechisch Thesis, italienisch nota buona; der schlechte Takttheil Arsis, nota cattiva. Die Hand gibt beim Bogenstriche auf der Geige der Thesis einen natürlichen Nachdruck, wodurch im stärkeren Tone sich der Takt dem Gefühle kund thut. Beim Aufstriche muss die Hand des Violinisten den Bogen heben, wodurch von selbst eine leisere Berührung der Saite erfolgt.

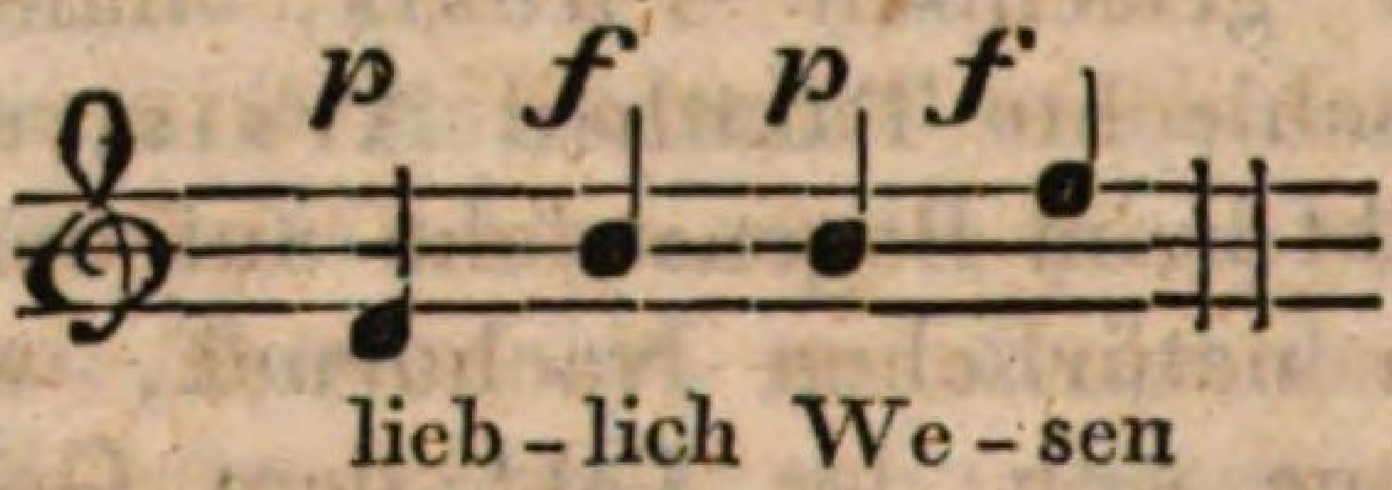
Da sich bei den antiken Völkern Thesis und Arsis nur nach dem Sylbenwerthe des poetischen Textes richtete; da die antike Musik fast nur durch Choräle zu uns gekommen ist; da ferner die Mensur im 11. Säkulum nur angedeutet, im 14. von J. de Meurs beschrieben, von Orland im 16. bestimmt, und auch da nur in Opern und Motetten höchst einfach angewandt ist, indem nur wenige Taktstriche, selbst in Lully nur ganze und dreiviertel Takte vorkommen: so ist wahrscheinlich, dass unsere verschiedenen Taktarten nach und nach durch das lebendigere Instrumentalspiel sich gestaltet haben.

Unser Rhythmus ist vom antiken nothwendig verschieden; der antike war schwankend, vom Worte abhängig, der moderne ist fest, bestimmt, unabhängig, nur das Gesetz anerkennend: dass beim Gesange der gute Takttheil, Thesis, mit der Hauptsylbe zusammen fallen muss.

Höchst widerlich würde es klingen, wenn man bei Seele, lieblich, Vater, sagen, verzweifelnd den Accent auf le, lich, ter, gen, ver — felnd setzen wollte — eben so, wenn man sie auf den guten Taktheil, Thesis, setzt, und die

Sylben: Seel, lieb, Vat, sag, zweif auf den schlechten — Arsis — fallen lässt.

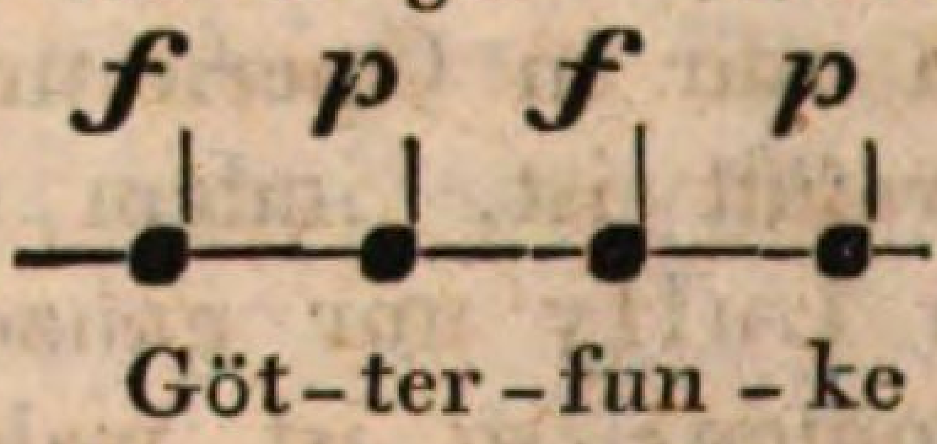
Eben so widerlich klingt die falsche Erhebung des Tones — und doppelt abscheulich, kommt ein verkehrter Accent dazu, wie:



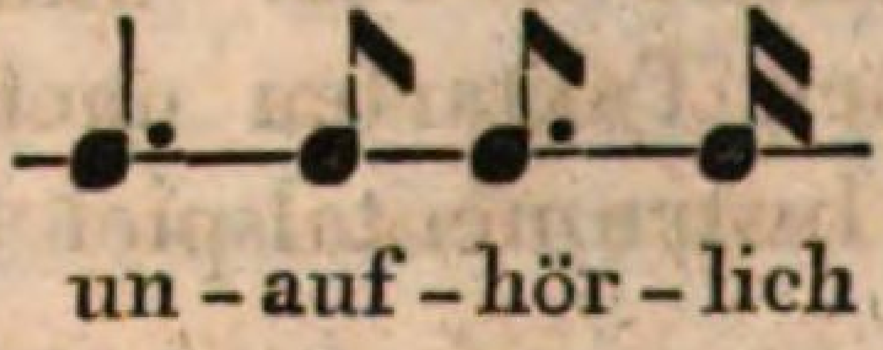
Doch gibt es sinnlose unästhetische Komponisten genug, welche Vor- und Anfangssylben betonen und aufwärts setzen. — Wem fällt nicht: Freut euch des Lebens — ein?

Nach einem guten Takttheile muss ein oder mehrere schlechte Takttheile folgen,

im Daktylus.

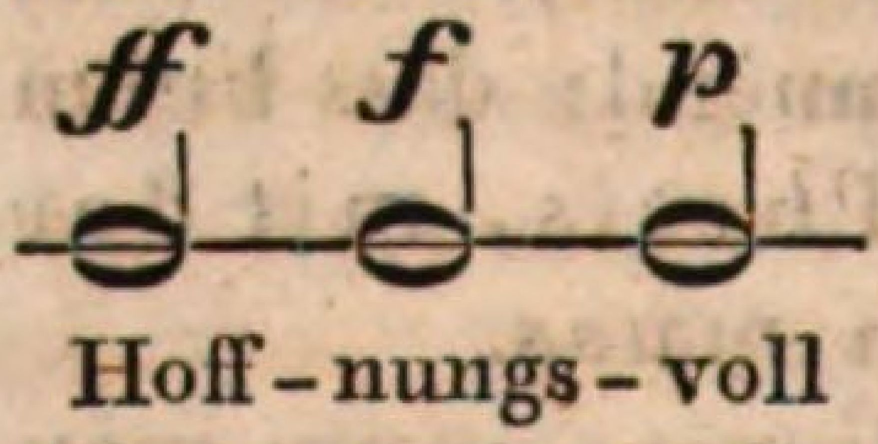
Im 4/4 T. 

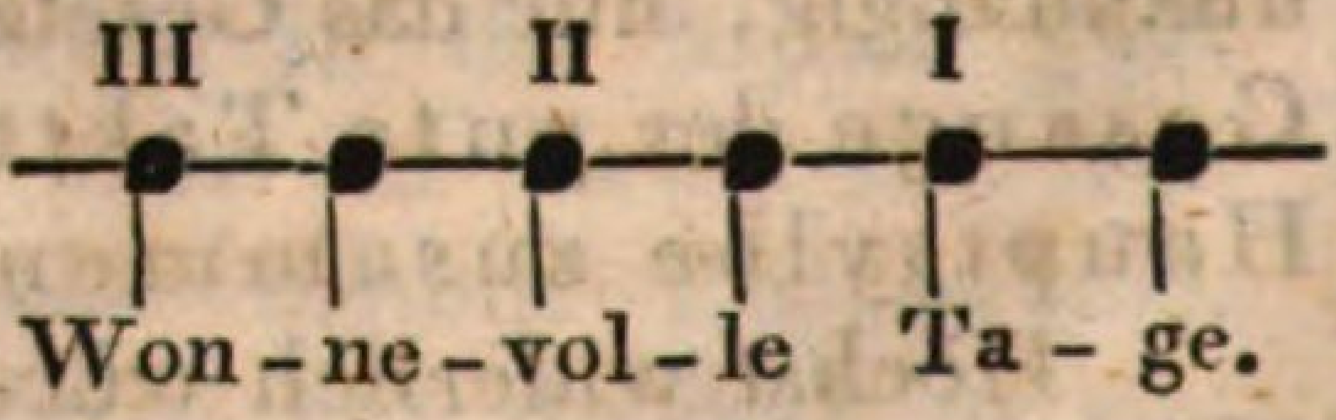
oder:

oder: 3/4 

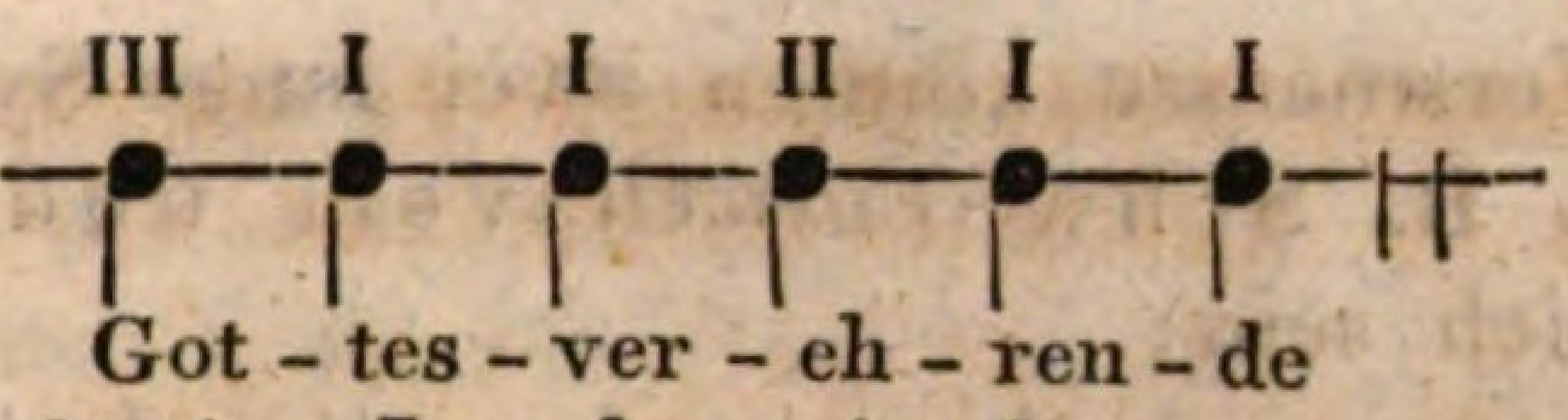
im Trochäus.

Im $\frac{3}{2}$ T. erhält das erste Moment im Molossus den Hauptaccent, das zweite den mässigen, das dritte Zweitel den schwächsten:

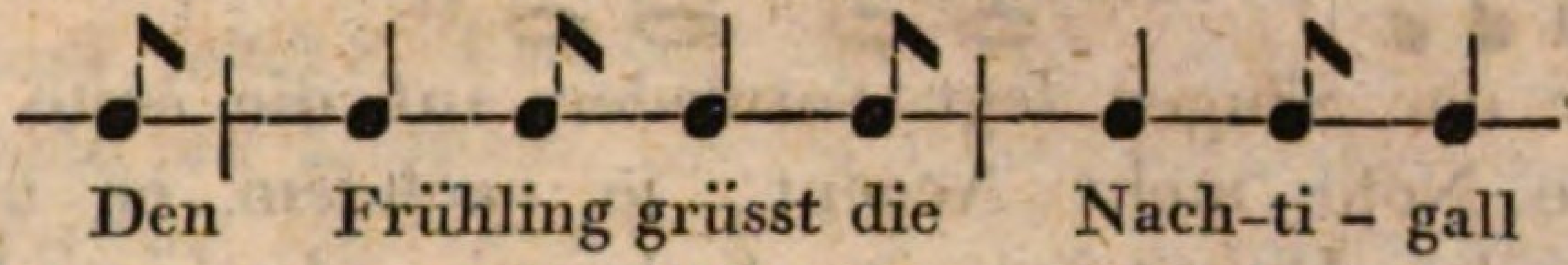


oder: 

Im $\frac{6}{4}$ oder $\frac{6}{8}$ T. fällt der Hauptaccent auf den ersten Takttheil, der zweite geringere auf den vierten; dies ist eigentlich ein doppelter Takt aus zweimal drei, aus zwei $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ Takten zusammen gesetzt:



Der Auftakt im Jambus ist kurz:



Der poetische Rhythmus duldet eine Zusammensetzung von gleichen und ungleichen Takttheilen; aber der musikalische nicht. Schiller hat die gemischten Taktglieder in seinen lyrischen Poesien wieder eingeführt; dadurch aber den Komponisten schwer gemacht, seine ohnehin zu gedankenreichen Lieder mit passenden Melodien zu versehen, und den unmusikalischen Rhythmus in den musikalischen zu zwängen.

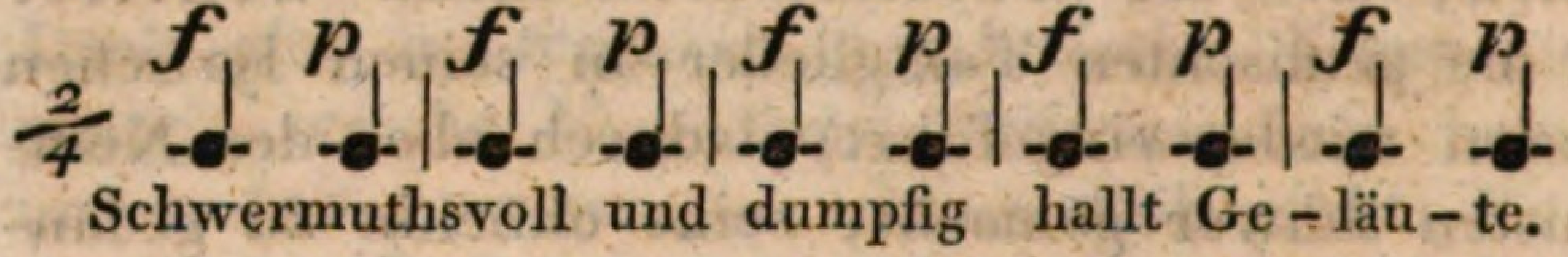
Neuere Tondichter setzen auch wohl absichtlich in Instrumentalstücken einen verkehrten Accent; weil hierin der Humor, unabhängig vom Texte, einen freien Spielraum hat, so mag man es als eine Bizarrerie verstatten.

Weil im $\frac{5}{4}$, $\frac{7}{8}$ etc. Takte, als zusammengesetzten Taktarten, der Mittelaccent auf ungleiche Takttheile fällt, und dies dem Gefühle zuwider ist: so sind solche für unschön, unmusikalisch zu halten. Der Deklamator kann willkührlich eine Sylbe verlängern und verkürzen, und dadurch den ungleichen Takt, wie z. B. den Hiatus (Lücke, Mangel einer Sylbe) in der Mitte des griechischen Pentameter unmerklich machen; eben so der deklamirende Sänger. Die Mannigfaltigkeit der Zeitabschnitte kann die Schönheit des Vortrags noch erhöhen. Oft macht eine Pause eine grosse Wirkung. Aber im Arioso hängt die Schönheit des Gesanges und der Melodie von der Gleichheit der Theile ab. Hier steht das Gesetz der Tonkunst über der Poetik.

Im Versmaasse können zwei lange Sylben Statt finden, z. B. Schwermuthsvoll und kann in Noten gleich sein:

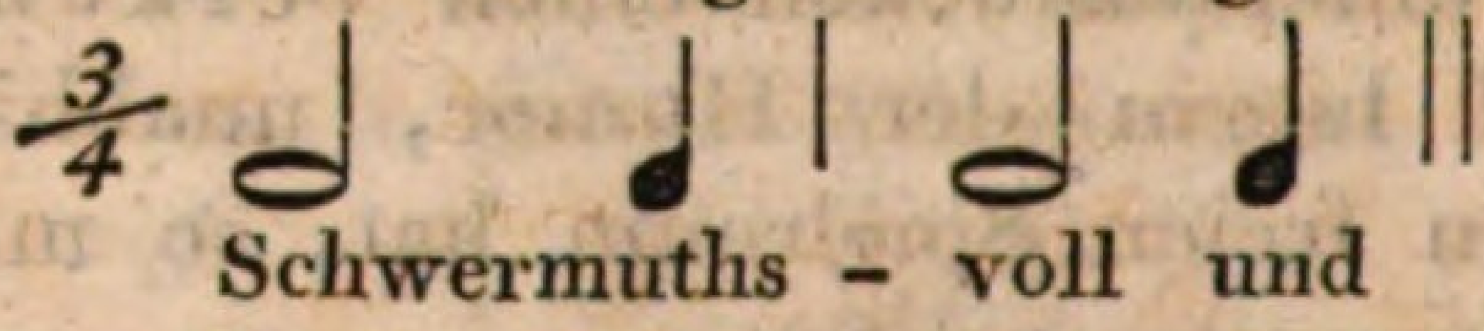
oder

Aber der Sänger legt entweder auf die erste oder dritte Note mehr Accent, je nachdem er meint, dass der Hauptsinn im Schwer oder im Voll liegt. Sollen beide Sylben gleich stark betont werden, so schreibt man lieber:



Man kann durch einen Punkt die erste Note noch verlängern:

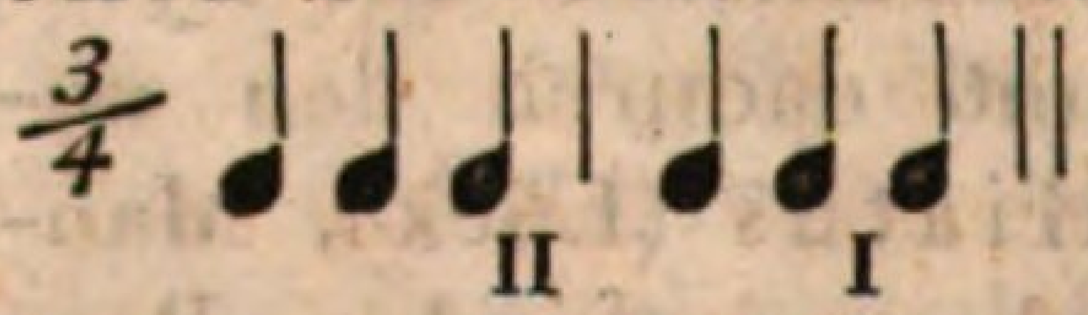
oder auch den dreitheiligen Takt gebrauchen:



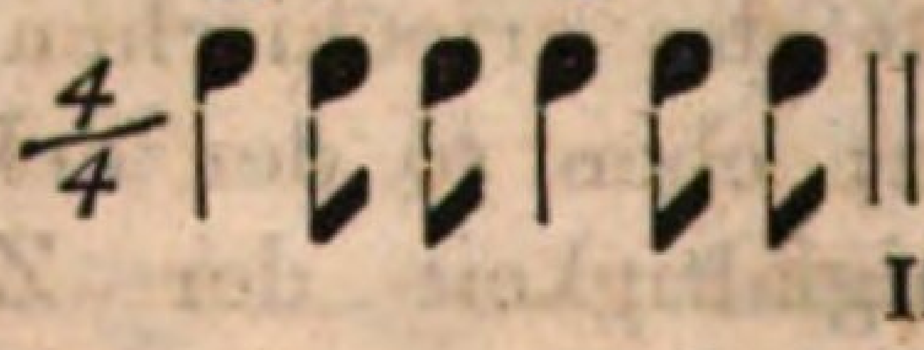
oder im doppelten

oder: u. s. w.

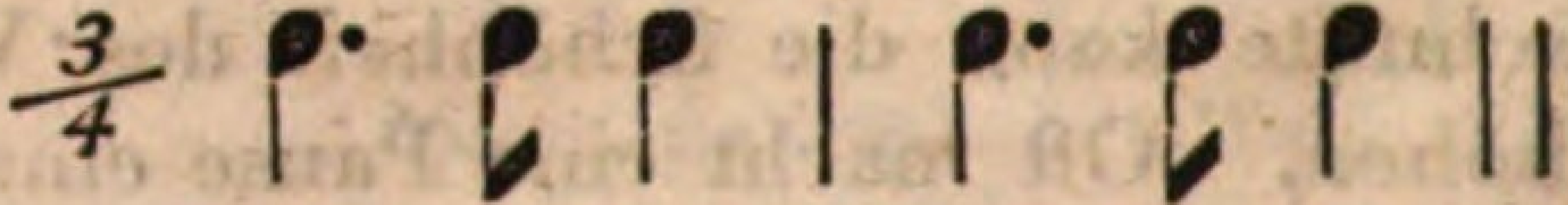
Der Text muss den musikalischen Rhythmus, d. i. den Takt, zuerst bestimmen, z. B. glücklicher Sterblicher kann



oder:

oder: 

oder:

oder am besten: 

genommen werden. Ist einmal der Takt bestimmt, so herrscht der musikalische Rhythmus so lange, als das Gefühl und dessen poetischer Takt im Texte bleibt.

In der Poetik lässt sich der Rhythmus erst aus einer Reihe von Füssen bestimmen, in der Musik ist ein Takt hinlänglich; aber dann müssen mehrere Takttheile erscheinen, um den Takt — und mehr Takte, um den Rhythmus bestimmen zu können. „Die Gewalt-That herrschender Fürsten" o o | – – | – o o | – o ||, oder: „lustiger Kirchweihtanz" – o o | – – | – gibt keinen guten musikalischen Rhythmus an. —

Artikel, Vor- und Anfangssylben können keinen guten Takttheil erhalten: der Gerechte stirbt im Herrn, enthält 4 Füsse nach der Poetik, aber nur 3 musikalische Takte; der kann keine Thesis haben, noch weniger die Sylbe Ge; der Komponist erkennt den Anapäst: der Ge | wird zum Auftakte genommen, oder als schlechter Takttheil angesehen:

$\frac{3}{4}$ o o | – o | – o | — ||

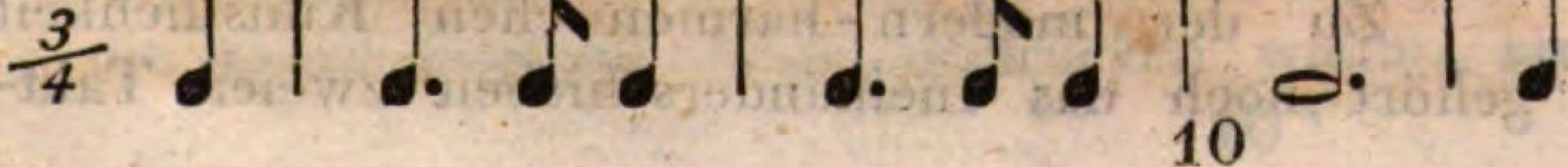
oder

Die Melodie von: Nun ruhen alle Wälder klingt auch als Choral mit gleich langen Tonsylben noch angenehm; die Urmelodie des Volksliedes in $\frac{3}{4}$ gewinnt aber doch

den Vorzug.

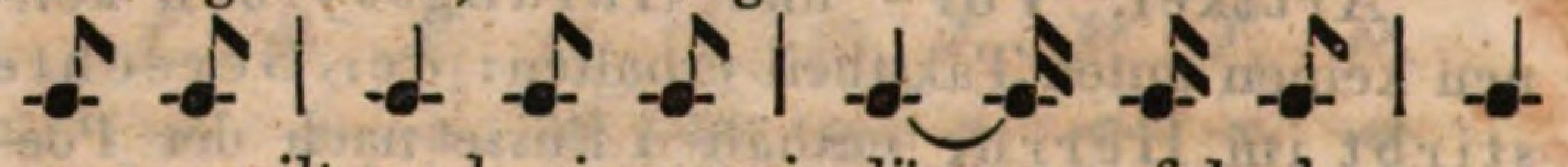
Der moderne Komponist bindet sich nicht so genau an den Wortrhythmus, wie der griechische. Doch kann der deklamatorische Sänger die Worte noch genauer betonen, als es der Komponist vermag. Der Text: Willkommen, o seeliger Abend kann im

und im



um musikalischen Rhythmus in die dreifüssige Zeile zu bringen, gesetzt werden. Das heitere Willkommen würde im $\frac{6}{8}$ am besten ausgedrückt werden:

Allein das Gemüthliche des seeligen Abends gibt der erste $\frac{3}{4}$ treuer. Die Gewalt des erhabenen Herrn setzt der Musikus o o | – o o | – o o | – der feine, gebildete Sänger legt eine besondere Bedeutung hinein, und singt

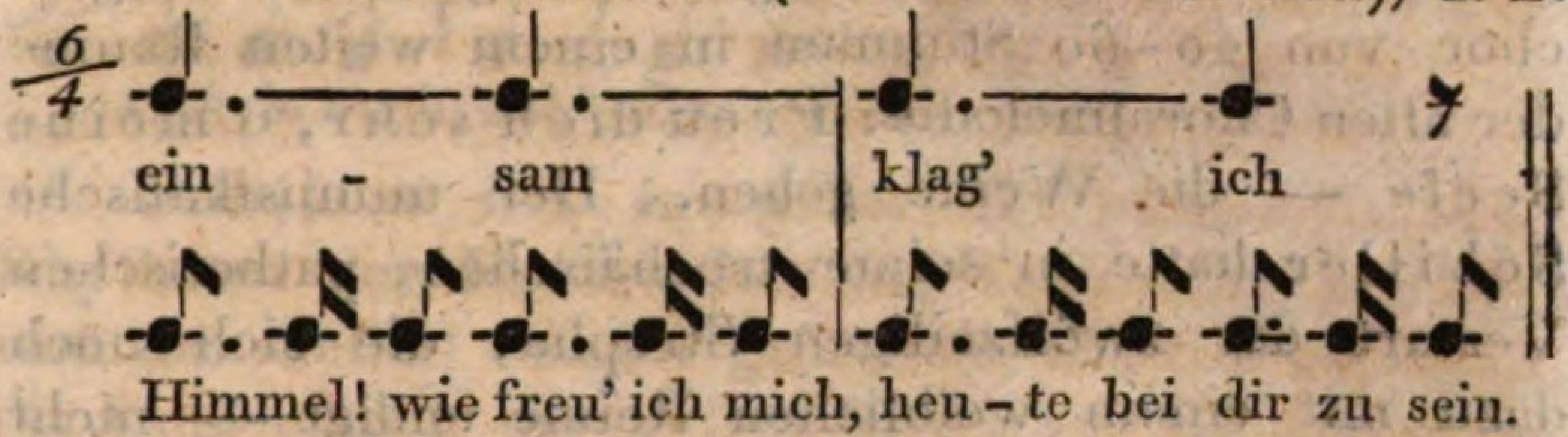


er verweilt noch ein wenig länger auf hab.

Im Gesange mit Begleitung ist der Sänger mehr an Harmonie und Takt gebunden, als im Solo des Liedes, wo nach neuer Art nur die Akkorde einfach angeschlagen werden. Hier kann der Gesellschafts-Sänger, um mehr Leben (so wie die Hindus) in das einfache Lied zu bringen, willkührlich den Takt nehmen, und die abwechselnden Ideen, im gleichförmigen poetischen Takte der Worte, nach Sinn und Gefühl in verschiedenen Strophen, verschieden ausdrücken, verweilen und beschleunigen, so wie er nach dem Inhalte den Ton verstärkt oder schwächt. Doch muss dies mit Maasse geschehen, um Affektation zu vermeiden, — und der angenommene Rhythmus muss durchklingen — weil er der Geist der musikalischen Schönheit ist. Die Sänger der neuesten Schule übertreiben dies in ihren Schnörkeln auf einer Sylbe, die manchmal nicht einmal betont werden dürfte. Dies gilt auch für Komponisten und Sänger in Rücksicht der spitzen Vokale i und u, deren Dehnung höchst widerlich klingt, und bei untergelegten Texten unter Rossinische Schnörkel so häufig vorkommt.

Zu der modern-harmonischen Künstlichkeit gehört noch das Ineinanderschieben zweier Takt-

arten. Mozart hat im Don Juan im Maskeraden-Tanze $\frac{2}{4}$ und $\frac{3}{4}$ zusammen gebracht; und M. v. Weber im Freischütz Agathens und Annchens Ernst und Scherz vereint; Mozart in Così fan tutte Trauer und Muthwillen (s. Pentaide 11. Ges.), z. B.



Das Hinüberziehen der Sylben in den folgenden Takt ist keine Schönheit, höchstens in der Fuge erträglich, und nur in alten contrapunktischen Werken, welche noch ohne Takt und ohne Begleitung von Instrumenten gesetzt sind, zu entschuldigen.

Der bestimmte moderne Takt hat unseren deutschen Dichtern genauere Rhythmen aufgenöthigt, so dass in einem gutgedichteten Texte dem Komponisten der Takt gegeben sein muss.

Darum fühlen wir das genaue Zusammentreffen des Dichters und des Musikus, z. B. in Beethovens Liede: Herz, mein Herz, was soll das geben von Göthe, Adelaide von Matthisson — dies sind musikalische Gedichte. Beethoven hielt sich an das Gefühl, und fand den natürlichen Rhythmus; doch scheint er sich mit Schiller's Freudenliede vergriffen zu haben. Er hielt sich an die Idee und das Gefühl der Freude, und schilderte in seiner letzten Sinfonie alle Arten des Freudentons; im ersten Allegro gleichsam chaotisch in der Gährung, im Adagio in anständiger Bewegung edler Geister, im Scherzo in gemeiner trunkener Lustigkeit — doch wie er das Chor mit den Worten eintreten liess, womit er das Zenith der Freude, die ganze bewegte Welt ausdrücken wollte, sank

er im letzten Allegro für den Zuhörer zum gemeinen Tanze. Wären keine Worte dabei, so würde die tollste Ausgelassenheit der Freude erscheinen. Mit Text musste es ein erhabenes Chor werden; aber dann muss in mässigem Allegro ein Sängerchor von 40-60 Stimmen in einem weiten Raume der alten Choralmelodie: Freu dich sehr, o meine Seele — die Weihe geben. Der unmusikalische Schiller hatte in seiner trochäischen, pathetischen Versart der zwölfzeiligen Strophe, die sich noch dazu mit einem weiblichen Reime endigt — nicht den leichten Gang der Freude, sondern den schwerfälligen des ihm eigenen Pathos angebracht; sein absichtliches Verhallen im Schlusse der Strophe veranlasst (66) ein Schleppen, was den Komponisten zu unnützem Aufwande verleitet. Das Lied ist nur der Deklamation darstellbar. Ich achte indessen die feinen Bemerkungen des Prof. Fröhlich und Hrn. Grosheim's in der Cäcilia sehr hoch (67).

Aehnliche Schwierigkeiten machen die Horazischen oder Sapphischen Versarten mit wechselndem Rhythmus der Füsse oder des Taktes; in dieser Art ist Glucks Melodie zu Klopstocks Liede an den Mond ein Meisterstück (Pentaide 10. Ges.).

Lyrische Dichter müssen, wenn sie ihrer Absicht gemäss gesungen werden wollen, sich nach musikalischem Rhythmus richten. Da in alten Zeiten Liedergesang mit der Lyra begleitet und mit Tanz vereinigt war, so musste sich jener die Gesetze des Tanzes, gleichen Taktes und der Wiederkehr gleicher Tonreihen gefallen lassen. Es fordert z. B. 4 und 4, 8 und 8-16 etc. Takte. Dies Gesetz hat auch im Gebiete der lyrischen Musik, vorzüglich in der Liederweise, seine Gültigkeit gefunden. Der Komponist ist genöthigt, die neumodischen, fünffüssigen Lieder — in 4 Füsse zu-

sammen zu drängen, oft den ersten Fuss zum Auftakte zu machen, z. B. eine Zeile von eilf Sylben in 4 Takten zu geben, wie die Strophe des 16. Ges. am Schlusse der Pentaide:

Gehabt euch wohl, ihr rei-zen-den Ge-fil-de.

Schiller hat in seiner Dithyrambe den Rhythmus der Füsse oder des Taktes für die Idee und das Gefühl schön gefunden; doch wird durch die Ungleichheit des Zeilen-Rhythmus das herrliche Lied beinahe — unmusikalisch (68). — Nur ein höchst begeisterter Sänger kann des Dichters Idee entsprechen.

Unrhythmische Texte, wie besonders die ehemals häufig komponirten biblischen Sätze, oder wo in einem Stücke ungleiche Zeilen vorkommen, oder Wechsel mit Solo- und Chorgesang, z. B. in der Cantilene: In diesem Tempel schöner Flur, erfordern feinfühlende Komponisten, um die richtige Taktart zu finden, z. B. die Himmel erzählen die Ehre Gottes. Gewiss würde hier mancher Tonsetzer den Tripeltakt gewählt haben, weil der Daktylus so auffallend ist; aber der feinsinnige Haydn wählte in der Schöpfung $\frac{4}{4}$ Takt

Hier ist der Rhythmus im weiten und engen Sinne richtig gefunden, dem Erhabenen der Idee ganz entsprechend. Kein Komponist hat in Rücksicht biblischer Texte grösseres Genie im Rhythmus gezeigt, als Händel. Er hat aber auch, wie Marcello in seinen Psalmen, die Worte nach seinem musikalischen Rhythmus abgeändert.

Entwickelt ist dieser Stoff in den ersten Stükken der vor 20 Jahren herausgekommenen Leipziger

allgemeinen musikalischen Zeitung (im Jahre 1807) mit vieler Kenntniss alter und neuer Poetik; aber einseitiger bis zur Mikrologie von Hrn. v. Drieberg (1825) nach griechischen Grundsätzen (69). Wer sich in Rücksicht der Poetik genauer unterrichten will, vergleiche Hermanns Metrik; nur zeigt dieser fleissige Philologe, dass er nichts von Musik versteht; denn er vergleicht das Sylbenmaass mit der Tonart, worin ein musikalisches Stück gesetzt ist. Der Inhalt (das Gefühl) des Textes bestimmt die Tonart, aber der Rhythmus den Takt.

§. 63.

In historischer Rücksicht bemerken wir, dass der Takt zuerst bei mehrstimmigen Chören nothwendig wurde. Es war nicht genug, am Schlusse einer musikalischen Periode einen Strich, als ein Komma zu machen, wie man es in den ersten contrapunktischen Werken des 13.—15. Jahrhunderts findet. Die kleineren Abtheilungen mussten bemerklich gemacht werden. Die Motetten, Messen, Psalmen und Canzonen im 15. u. 16. Jahrh. hatten noch keine Abtheilungen, wie Ockenheim und Josquin beweisen, obgleich schon mehrere Theoretiker über Mensuralmusik (Takt) geschrieben hatten (70). Nur durch einen Mechanismus konnte das Chor zusammen gehalten werden; und so stehen noch in der päpstlichen Kapelle (alla Capella) Canto und Tenore auf der linken, Alto und Basso auf der rechten Seite eines grossen Folianten, zur Erleichterung der lange geübten Ansicht der Sänger; ihre grosse Singfertigkeit und Sicherheit im Treffen, und das Stäbchen des lange eingeübten Direktors vollenden die harmonische Einheit. Für uns sind diese Werke unbrauchbar. Pausen sind auch nicht angegeben. Die Stimmen sind so verflochten, dass bald diese, bald jene Stimme Pause zum Athem-

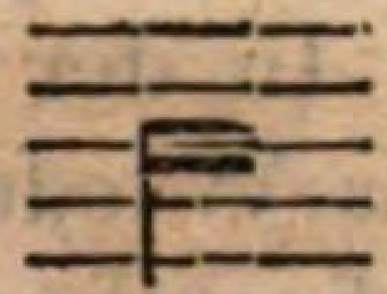
holen bekommt — und dass wenigstens eine Stimme den Zusammenhang erhält. Die vielen Stimmen — 5, 6, 8, 12, 16 — der Doppelchöre, ohne Begleitung der Instrumente, waren mehr der Nothwendigkeit, als der Schönheit wegen komponirt. Manche suchten auch das Meisterstück der Kunst in vielen Stimmen. Bei 2-, 3-, 4stimmigen Werken war nothwendig, dass bei jeder Stimme 2 Sänger stehen, um sich einander abzulösen, und piano und forte bemerklicher zu machen. Daher finden wir bei Palästrina, Baj, Allegri etc. so oft Doppelchöre, damit sie sich nach 4-8 etc. Takten angestrengten Singens erholen und frischen Athem schöpfen konnten, da die Instrumente noch fehlten. Durch die Vereinung der Chöre ward das Forte bewirkt. Das Forte und Piano bezeichnete überdies das Taktstöckchen des Direktors — die Bewegung, Erhebung, Senkung desselben zeigte zugleich das ergreifende Crescendo und Diminuendo, Beschleunigung und Aufhaltung an. In Kopien müssen Abtheilungen der Takte erst gemacht werden (71).

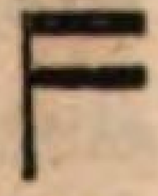
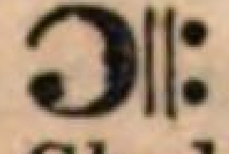
Weil die alten Sänger die Texte auswendig konnten, so durften nur die Anfangsworte unter den ersten Noten stehen. Sobald man die Orgeln zur Begleitung brauchte, hatte das Zusammenhalten weniger Schwierigkeit. Man setzte die Stimme des Basses, oder auch eine besondere Stimme, worin nur der Grundbass aller Stimmen angegeben war, als Grund-Fundamental-Bass, und liess diesen sich fortbewegen, wenn die Sing- oder Instrumentalstimmen pausiren sollten — daher dieser Basso continuo heisst. Dieser Gebrauch herrschte noch vor einigen hundert Jahren; z. B. in Lotti's sechsstimmigem Crucifixus, wo bald diese, bald jene Stimme einige Takte pausirt, der Fondamento aber stets fortgeht. 1684. Sobald aber auch andere Instrumente begleiten, füllen diese die Pausen aus, wie

die Motetti concertanti von Rovetta, 1625 (72). Taktstriche sind nicht zu finden; nur am Ende einer Texteszeile oder musikalischen Phrase steht ein Strich.

Bis zu Ende des 15. Jahrhunderts fand man die Schönheit des Gesanges in ziemlich willkührlichem Wechsel der Töne im Umfange von 5 bis 6 Intervallen, und im diphonischen, höchstens triphonischen Harmoniengange. Der Tenor führte eigentlich die Melodie, der Cantus oder Discantus (der ausweichende Gesang) figurirte über demselben, und der Contra-Tenor hatte die Basis (Grundstimme, Bass) der Harmonie. Man setzte also zuerst die Melodie über den Text (Tenor), — dann suchte der Komponist die anderen, möglichst akkordirenden Stimmen in Punkten darüber und darunter — d. h. er contrapunktirte.

Bis dahin waren eigentlich nur 5 verschiedene Noten gebräuchlich (s. §. 58.). Das vierte Zeichen ward zur Verzierung gebraucht. □ galt zweizeitig, hing der Strich daran □, so galt die Note dreizeitig und verlängerte sie, wie der jetzige Punkt — in diesem Falle hiess die Note perfectum, im ersten Falle imperfectum. In jener Zeit setzte man das Taktzeichen auch zuweilen schon voraus. Der Tripeltakt war noch nicht genau bestimmt. Das Kreuz (♯) war noch nicht gebräuchlich, nur ♭ wechselte mit h, so dass, wenn die Melodie in F als Hauptton lag, sie von mi in fa schritt, d. i. a in b, als den nächsten halben Ton nach der Terz, so dass der reine Tetrachord hörbar wurde; lag sie aber im Grundtone G — oder C, so wurde mi — fa — oder h — c. Der Sänger musste verstehen, in welchem Tone das Stück gesungen wurde. Deswegen findet Hr. Kretschmann (73), dass die Uebertragung der Noten in unser System oft falsch

ist. Mr. Fetis glaubt, das Zeichen  werde gemeiniglich C-Schlüssel genannt; es sei aber oft F (s. oben §. 56.). Auch findet man noch 3, 4 und 5 Linien. Wenn 4 sind, so steht der Text auf der fünften, und diese Linie ist oft mit einer andern Dinte für den Text gezogen; dergleichen besitze ich selbst. Bei den mehresten Stücken sind nur 3 Linien nöthig, wie bei de la Hale's dreistimmiger Ariette. Die Vorzeichnung der Schlüssel ist sehr verschieden. Man findet ausser dem Zeichen, welches die Lage von C andeutet, auch den G- und F-Schlüssel; aber auf verschiedenen Linien, bald auf der ersten, bald auf der zweiten, dritten, vierten (74).

Die Schlüssel und andere Bezeichnungen waren nicht genau bestimmt und allgemein angenommen. Zu Gregor's Zeit scheint A der unterste Ton gewesen zu sein, der Ton, welcher jetzt in unserer Bass-Skale unten steht. Dann kommt F auf die 4te Linie — und dieses war mit dem Zeichen  (einem F?) oder jetzt  bestimmt. Mit diesem F fing die französische Skale ut an; dann hiess das jetzige A — mi. Da man aber die Tonreihen versetzte, so bekam das A eine ungewisse Stelle; fing man mit C an, ut, re, mi — so wurde E mi, und A hiess la. Dadurch entstanden neue Schwierigkeiten der sogenannten Solmisation. Allein nach der Erfindung des siebenten Tons si (H) wurde unsere jetzige Skale mehr fixirt, und die Tonleiter in Basso und Canto getrennt. Diese Erfindung des Deutschen Prassberg (1525), oder des Niederländers Wailrant (1550) hat zur Erweiterung der Tonreihen, also der Bereicherung der melodischen Schönheiten, unaussprechlich viel geholfen. Fis als Leiteton erschien, um in die Dominante G zu

gehen. In der Skale von G war si die grosse Septime, und das Wiederherstellungszeichen war nun für die kleine f nothwendig. So bildete sich das si in B, um aus C in F überzugehen. Diese Tonverhältnisse kommen schon in Palestrina vor — auch cis und gis — als grosse Septimen und Leitetöne. Der Erfinder dieses siebentèn Tones ist ein grösserer Wohlthäter für die Menschheit, als der Entdecker des siebenten Planeten — denn es wurde nun bald ein Unterschied gefunden zwischen der kleinen und grossen Septime, welche herab oder hinauf leiteten, und dadurch alle Modulationen und Uebergänge möglich machten, alle reizenden Harmonien und schmerzlichen Dissonanzen veranlassten, und dadurch höhere Lichter und tiefere Schatten ins Tongemälde brachten.

Eilftes Kapitel.

Endliche Erhebung der Musik mit der Geisteskultur — am Ende des Mittelalters in Ausbildung der Skale zu schöneren Melodien, Akkorden, Harmonien und Neigung zu bestimmteren Taktarten. Normal-Ton. Sinnbild des Akkords.

§. 64.

Die allgemein fortschreitende Entwickelung des Menschengeschlechts vom Niederen zum Höheren erscheint manchmal stillstehend — auch wohl zurückgehend — doch selten; wie in Philosophie und Theologie, so in den Künsten. Als aber in der Philosophie und Religion ein helleres Licht aufging, als die Göttlichkeit im Menschen sich aufs Neue verklärte, und die Menschheit aus dem kindlichen Alter der Vorwelt nach ewigen Gesetzen zur Männlichkeit heranwuchs: so änderte sich auch die Sphäre des Gefühls in äusserer Darstellung, und erhob sich zur Sphäre der Wissenschaft und Theorie. Das alte Gefühlsleben musste im Vernunftleben erkannt werden; was dort der Sinn empfand, ist in der Intelligenz der neueren Zeit zum Bewusstsein geworden. In der alten Welt umgaben und begabten Götter und Genien den Menschen; und was er begeistert, phantastisch, in modulirten Tönen aussprach, war inspirirtes Werk; die Wirkungen erschienen wunderbar. Mit der neuen Aufklärung verlieren die Töne jene unmittelbare magische Kraft, Kranke zu heilen, Todte zu beleben, Ungeheuer zu bändigen.

Der Wissenschaften neue Wunder erscheinen; die Ungeheuer der Dummheit und des Aberglaubens weichen, in der wissenschaftlichen Kunstübung stellt sich das Göttliche im Menschen höher dar; Kirchen und Paläste werden mit kostbaren, wunderwirkenden Bildern geschmückt. Aber bald genügen sie nicht; die lebendigere Musik, welche sich im weltlichen Leben und auf der Bühne angebürgert hatte, wurde auch in der Kirche herrschend; in ihr offenbarte sich ein neues, geistiges Fluidum zu steigender Anregung.

Ohne jenes frühere Verhältniss zur singenden Rede aufzugeben, wurde das neue Gebiet mit gleichem Erfolge kultivirt. Neue Töne, neue Harmonien durch die Terz und Sexte in Akkordstönen, neue Verschönerungsmittel wurden gefunden; die Tonleiter wurde nach unten und nach oben ausgedehnter; die Oktave wurde in 12 Töne getheilt und mathematisch genauer bestimmt; die Verhältnisse und Fortschreitungen der Akkorde wurden freier; die Tonkunst sonderte sich in mehrere Formen und Charaktere nach verschiedenen Zwecken. Man fing an, sie in theoretische und praktische, historische und grammatische, in geistliche und weltliche, in Gesang- und Instrumental-Musik zu theilen.

Der Gesang erscheint nun in verschiedenen Gestalten, als Volks- und Minnelied (Chanson), als Sonnett, Madrigal, Choral, Messe, Psalm, Hymne, Motette, Cantate, am Ende des 16. Jahrhunderts als Oratorium und Oper — und in diesen letzten das Recitativ und die Arie als Solo.

Der im 6ten und 7ten Jahrhunderte gesäete, bis hieher unterdrückte Saamen des Schönen wurde durch höheres Bedürfniss geweckt; und dieser entfaltete sich nach langer Ruhe unter rohem Stoffe

barbarischer Jahrhunderte — freier in Tönen, aber nicht blos in einfachen Melodien (§. 49.), sondern in üppiger Fülle mehrerer Melodien, nicht blos der künstlichen Formen, des musikalischen Zwecks unwürdigen, empfindungsleeren Contrapunkts müssiger Akkordverwebungen — sondern des edleren, höheren Satzes, worin Eine Melodie als herrschende, die anderen bestimmende Hauptmelodie sich heraushebt und durch Nebenmelodien vervollständigt wird.

Das gebildetere Ohr entdeckte die Regeln dieser Begleitungen, und man brachte sie im 16. bis 17. Jahrhunderte in eine Grammatik der Musikkunst (Contrapunkt, Kompositionslehre), die als selbstständig erkannt und behandelt wurde — und den Komponisten zum Meister erhob.

Die Musik, als ein für sich bestehendes, ätherisches Wesen, trennte sich endlich von der Wortpoesie, suchte einen eigenen Spielraum, um der eigenen Entwickelung nach zu gehen.

Und die neue Periode unserer modernen Tonkunst nahm ihren Anfang.

§. 65.

Ehe wir aber zur genaueren Schilderung unserer mehr entwickelten modernen Musik schreiten, machen wir einen Versuch, darzustellen, wie unsere jetzige Tonleiter, in 6 ganze und 2 halbe Töne eingetheilt, entstanden sein mag. Durch den 7ten Ton, den man si nannte, ward die Skale vollendet, als diatonische Oktavenreihe.

Die Oktave besteht nun in 12 halben Tönen, oder nach der Idee der Alten in zwei an einander gesetzten Tetrachorden — d. i. Folgereihen von drei ganzen Tönen und einem halben: c d e f, g a h c;

— f g a b, c d e f; — g a h c, d e fis g; e fis gis a etc. in allen.

Die ältesten Gesänge bewegten sich nur in Einem Tetrachorde, wie der oben §. 49. angezeigte Ambrosische Gesang. Eben so die ältesten, noch an unseren Altären gebräuchlichen Litaneien, Doxologien, Antiphonien, Vaterunser und Einsetzungsworte.

Aber Luther singt schon in zwei aneinander gesetzten Tetrachorden, da durch Prassberg's Erfindung die Tonleiter zur Oktave erhoben war, z. B. sein Choral: Vom Himmel hoch, da komm' ich her. Die Tondichter wagten indessen noch nicht, aus dem griechischen Gleise heraus zu weichen.

Nach Kirchers Meinung nahmen viele Verbesserer der Musik vor 300 Jahren jeden Ton als den ersten an, ohne die Verhältnisse zu ändern. Also blieb e f in C dur stehen. In einigen Tonarten nahm man h statt b. Man fand hierin den Grund aller Akkordsverhältnisse und Fortschreitungen, aller zum Haupttone gemachten Töne, der charakteristischen Eigenthümlichkeit aller harmonischen und disharmonischen Verhältnisse; — wozu die Griechen bei ihren vielfachen Systemen und ingeniösen Forschungen der Tonarten nicht gelangt sind — so dass wir, wie oben §. 34. und 38. bemerkt ist, uns nicht einmal genau ihre Tonleiter vorstellen, noch die Ursache ihrer Fortschreitungen in einer Tonica angeben können. Es scheint bei ihnen darauf angekommen zu sein, wo der Hauptton lag, im Anfange, in der Mitte, oder gegen das Ende — keine Melodie überschritt eine Oktave. Nun entstanden aber innerhalb derselben 12 Tonarten. C in der Mitte hatte g a h C d e f, F in der Mitte c d e F g a b gebildet; jetzt setzte man den Hauptton als Anfang der Skale und fügte an dessen Tetrachord das Tetrachord seiner Quinte,

C d e f, g a h c. Diese C-Skale gab die Grundlage zur ionischen, A moll, d. i. dieselbe Skale in A begonnen, zur äolischen Tonart etc. (75). So war man aufs Neue in den alten Tetrachorden und Tonarten befangen zur Hemmung der Fortschritte.

§. 66.

Obgleich viele, auch unter den neuesten Theoretikern, glauben, dass die Tonleiter in unserer Kehle gegründet sei, so hat doch diese Meinung nicht die Natur für sich. Welchen Ton könnte man als einen normalen Ton annehmen, von dem aus die übrigen Intervalle zu berechnen wären? Sauveur hat den Ton von 100 Schwingungen in einer Sekunde zum fixen Tone machen wollen. Wie kann man diesen erfahren und bestimmen? Wer kann die Schwingungen zählen, da man schon die Momente einer Terzien-Uhr — 60 in einer Sekunde — nicht zählen kann? Die Bruchreihungen der Töne in der Skale sind in unseren physikalischen Lehrbüchern mehr imaginär angenommen und einander nachgeschrieben, als durch Demonstration nach der Natur bewiesen.

Daher verwirft Gottfried Weber, in seiner Theorie §. 8., die physikalische Begründung unserer Tonleiter, und nimmt sie blos axiomatisch an, wie sie uns der Gebrauch überliefert hat. Und dies genügt dem Musikfreunde.

Dass in der Kehle kein fester Ton liege, zeigt schon die Verschiedenheit des Tones in der Sprache. Bei kräftigen Organisationen ist der Ton gemeiniglich gröber, bei feinen, zarten — höher; bei einem dicken Halse rauher und gröber, bei einem dünnen, langen Halse fängt die natürliche Skale höher an. Ich kenne Frauen, welche vom tiefen Tenor E bis die Oktave $\bar{e}$ den schönsten Ton singen — höher ist der Ton dünn — und von

keiner Schönheit über die Sphäre des Contra-Alts; Bader's schönste Töne liegen von klein g bis e̅; ich hörte einen Bassisten, der im Contra-B einen Triller schlug, und Mad. Becker trillerte im dreigestrichenen f.

In der Stimmritze (Glottis) ist die Membrane von verschiedener Beschaffenheit, gröber oder zarter, steifer oder beweglicher. Nimmt man dazu die verschiedene Weite der Lungen, der Brusthöhle, des Zwerchfells, wodurch mehr oder weniger Luft, heftiger oder schwächer, durch die Stimmorgane getrieben wird, und wie bei einer Pfeife, durch verschiedene Strömungen des Windes der Naturton in einem Haupttone, in dessen Quinte oder in der Oktave anschlägt —: so lässt sich kein Normalton bestimmen. In den Veränderungen der Glottis sind keine Stufen oder Absätze, wie bei einer Flöte von einem Tone zum andern, indem die Löcher nach einer gewissen Skale gebohrt sind, so dass die grosse Terz von der Quarte nur $\frac{1}{2}$ Ton Intervall macht, und die Septime des tiefsten Tones als Leiteton der Oktave näher steht.

Die Stimmritze ist aller Nüancen der Fortschreitungen fähig — in Verhältnissen ganzer, halber, Viertel-, Achtel-Töne — auch in übermässigen Sekunden. Bei wilden Völkern findet man keine bestimmten Töne in einer fortschreitenden Skale. Die Reisenden sagen, dass, wenn man ihre Schrei- und Murmeltöne in Noten unserer Skale trägt, so klingen sie anders, musikalisch, und sind nicht mehr ihre rohen Gesänge.

Die halbgebildeten Völker, Aethiopier, Hindus, Chinesen, haben andere Skalen oder Tonschritte; einigen Hindus-Völkern mangelt die Quarte, andern die Sexte, den Chinesen, den Persern und Hochschotten (76) die grosse Septime auf ihren

musikalischen Instrumenten, wie dieser Ton auch dem Notenerfinder noch fehlte (s. §. 55.).

Selbst die Terz, welche uns so nothwendig als halber Ton vor der Quarte zu liegen scheint, war bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts unbestimmt — schwankend; Glareanus nahm sie zuerst als Consonanz, und Orlando di Lasso brauchte sie zum Schlussakkorde. Hört man gemeine musikalische Menschen singen, so tönt die Terz unbestimmt zwischen der kleinen und grossen Terz. Dies mag die Ursache sein, dass fast bei allen Völkern die Volkslieder wie in Moll klingen.

Der Denker Pythagoras soll zwar zuerst durch arithmetische Eintheilung seines Monochords die Skale festgesetzt haben. Wohl! Er fand so in der Hälfte, $\frac{2}{4}$ der Länge, die Oktave, im $\frac{3}{4}$ der Länge wieder einen wohlklingenden Ton, nämlich die Quarte. Da die Dominante ein natürlich wohlklingender Ton ist, so konnte er ihn auf dem Monochord suchend in $\frac{2}{3}$ der Länge finden. — Diese mathematischen Verhältnisse konnten ihn auf die fortschreitenden Verhältnisse führen: 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{5}$, $\frac{5}{6}$ — aber nur die drei ersten Brüche geben vollkommen reine harmonische Töne, und bestimmen zugleich die Grundtöne der verwandten Quart- und Quinten-Akkorde. Durch blosse Ausmessungen mit dem Zirkel folgt keine Skale, wie sie jetzt unser Ohr fordert.

Das ungebildete Ohr gibt auch keinen bestimmten Maassstab zu den reinen Tonverhältnissen unserer Tonleiter.

In den gewöhnlichen Instrumenten liegt kein bestimmter Ton. Die alten Flöten stimmen einen ganzen Ton tiefer als die jetzigen. Der Grundton C oder die feste Stimmung in Rom war vor 200 Jahren eine kleine Terz höher, als in Mailand, in Venedig stand sie in der Mitte — (77). Händels

Grundton G ist gewiss in unserer hohen Stimmung, sein A, wo nicht gar B, wie die Hörner zum Volkschore im Judas Maccabäus zeigen. Die Orgeln, welche vor 100 Jahren im Chortone, d. i. einen ganzen Ton höher, als der Kammerton, stimmten, weswegen man bei Kirchenmusiken mit Instrumenten die Orgelstimme transponiren musste, — stimmen jetzt mit der gewöhnlichen Wiener Stimmung der Blasinstrumente. Dies ist der Grund, warum unsere Sängerinnen bei Aufführung alter Messen, Motetten, Oratorien bei den langen Tönen in der Höhe die Stimme überschreien — und verderben; und durch Uebertreibung der Stimme, sowohl im Gesange als im Instrumente, geht die Schönheit verloren.

§. 67.

Die Natur, d. i. der Schöpfer selbst, hat die Tonfolge der Skale geoffenbaret — und des Menschen Ohr gezwungen, sie zu finden. Gott legte die Harmonie — nicht in die menschliche Kehle, sondern in harmonischen Akkordstönen todter Körper an. Es ist zu verwundern, dass die ersten Erfinder nicht durch solche Erscheinungen geleitet worden sind; sondern seltsame Mährchen erzählen, wie man auf Erfindung der Flöte und auf harmonische Töne gekommen sein soll. — Dr. Stöpel findet in seiner rationellen Begründung der Tonleiter eine natürliche Fortschreitung dreier Töne: c d e, f g a, b c d etc.

Im Alterthume findet man schon Anzeigen von Aeolsharfen. Wenn mässig gespannte Saiten dem Luftzuge ausgesetzt werden, so klingen, wie im Gaukelspiele ätherische Wesen, die Töne des kleinen Septimen-Akkords C c g $\bar{c}$ $\bar{e}$ $\bar{g}$ $\bar{b}$ (ein wenig tiefer als unser b) — auf einer in der Dominante gespannten G g $\bar{d}$ $\bar{g}$ $\bar{h}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{f}}$ (ein wenig tiefer als unser f).

Es tönen auch noch höhere verkleinerte Terzen, grosse und kleine Sekunden, immer in kleineren Raumverhältnissen — aber nicht so deutlich, wie jene. — Schieben wir die hörbaren Naturtonfolgen in einander, so erscheinen die Skalatöne C G c g C d e g b h c d e f fis g a. Jetzt fehlt noch unten a und h, in der Mitte f und a, um eine wirkliche Skale von anderthalb Oktaven zu haben, wie die Alten wirklich nur hatten, und in den ältesten Orgeln Statt fanden. Stimmen wir die Oktave von H abwärts, so haben wir auch unten wie oben die grosse Septime oder den Leiteton h in c. Es fehlt noch die untere und mittlere Sexte a. Hierin mag wohl die Ursache liegen, dass die Instrumente der Hindus diese, und die Chinesen und Schotten die Septime nicht haben. Nehmen wir eine Saite des zweiten, nächstverwandten Akkordstons F zu Hülfe, so erscheint auch das a als Terz. Da nun b als kleine Septime von C, und h als grosse Terz von dem so nahe verwandten und freundschaftlich akkordirenden Tone der Dominante — einander nahe liegen, b abwärts sich neigt zum a, und h aufwärts drängt zum c —; so hat die antike Theorie alle Tonarten dadurch modificirt und festgesetzt (s. §. 65.).

Eine etwas lange Saite, z. B. eines Violoncells, wenn man sie in obigen Theilungspunkten leise mit den Fingern berührt, gibt angestrichen auch jene Akkordstöne der Aeolsharfe an; ja sie werden auch schon im Tone der ganzen Saite dem lauschenden Ohre hörbar. Nach der Entdeckung des Professor Chladni macht die tremulirende Saite Knoten, wobei die ganze Saite, die Hälfte, zwei Drittel, ein Drittel, das Viertel, und drei Viertel etc. partielle Schwingungen gibt; so dass die Oktave, Quinte, Terz — mit Newton zu reden, „zum Grundtone der ganzen Saite angeschlagen, die Dreiheit (Trias)

offenbaren, die durch das ganze Universum in tausendfachen Nachbildungen abstrahlt, und in Myriaden Tönen nachhallt.“ Im Akkorde der Töne ist die Schönheit der Musik und die Harmonie des Weltalls angezeigt. Die Naturtöne nähern sich in ihren Raumverhältnissen und Schwingungen, wie die Planeten vom Uranus bis zum Merkur herab. Newton konstituirte auch die Tonfolge der Skale noch auf diese eigene Weise nach der Zahl ihrer Schwingungen. Diese hat Häser in der Leipziger Allgem. Mus. Zeit. des letzten Jahres ausgeführt und erklärt (78).

Diese Erscheinung findet auch bei der Zunge der Maultrommel Statt — durch die Bewegung der Lippenschliessung tönen Hauptton, Terz, Quinte und kleine Septime; darauf beruht nicht nur ihr einfacher schwirrender Wohlklang, sondern auch die Kunst der Mundharmonika-Spieler, wo der Künstler mit mehreren Maultrommeln von verschiedenen Grundtönen Melodien und Uebergänge in andere Akkorde hervorbringen kann.

Diese harmonischen Tonfolgen kommen in gleichen Intervallen aus einem Waldhorne; wenn man mit allmählig verengtem Munde und verstärktem Hauche in das Mundstück bläst, so kommt am tiefsten der Ton vom ganzen Rohre Contra-C — C — G c e g b c d e f fis g — der Hauptton tönt in dieser Reihe 4mal, die Quinte 3mal, die Terz 2mal, die kleine Septime 1mal — natürlich. Andere dazwischen liegende Töne müssen durch Kunst des Bläsers hervorgebracht werden. Die Verhältnisse sind ohngefähr wie folgende Zahlenreihen, nach der Zahl der halben Töne auf dem Klaviere: Von C zu c: 12, von C zu G: 8, von G zu c: 6, c—e: 5, e—g: 4, g—b: 3. Violinspieler suchen mit leiser Berührung jener mathematischen Punkte, in immer näheren Räumen auf mehreren Saiten

die sogenannten Neben-Flageolettöne, um Melodien eigener Art zu bilden.

Man behauptet, nach Newton, dass die halbe Länge der Saite zur Bildung der Oktave noch einmal so viel Schwingungen mache, als die ganze Saite, — als der Grundton. Durch Experimentiren hat man den Grund der verschiedenen Töne gefunden; sie hängen nämlich von mehr oder weniger Schwingungen ab. Zwei gleich lange, gleich dicke, gleichgespannte Saiten machen gleiche Schwingungen, und geben einen und denselben Ton — sie machen das wahre unisono, Einklang: 1:1 — 20:20 — 100:100; die Hälfte der einen Saite macht noch einmal, oder doppelt so viel Schwingungen; es erscheint die Oktave, das gewöhnlich genannte unisono, wenn der Grundton 12 Schwingungen macht, so entstehen bei der Oktave 24. Zwei Drittel von der Länge macht nicht so viel Schwingungen als die halbe Länge, aber mehr als die ganze Saite. Die Schwingungen der ganzen Länge verhalten sich zur Länge von $\frac{2}{3}$ derselben Saite wie 2 zu 3; d. i.: während die ganze C-Saite 12, die halbe 24 Schwingungen macht, kommen bei der Quinte G 16 Schwingungen. Die Schwingungen der Quarte F stehen zu den Schwingungen der Prime C im Verhältnisse wie $\frac{3}{4}$ zu 1; d. h. die vierte Schwingung von F trifft mit der dritten des Grundtons C zusammen. Die Terz E muss also gehört werden, wenn die eine Saite in 5 Theile getheilt ist, und man lässt 4 davon ertönen, so werden die Schwingungszahlen sich verhalten wie 5:4; d. i. die Terz macht 5 Schwingungen, während der Hauptton nur 4 macht; ihre Länge verhält sich aber umgekehrt. Weil nun die geschwinderen Tonwellen der Terz mit der langsameren des Hauptones später und seltener in Eins zusammen fliessen, so ist die Harmonie geringer,

als bei der Quinte $\frac{3}{2}$, wo sich schon die dritte Welle mit der zweiten verschmilzt.

Auf diese wunderbaren Erscheinungen gründet sich der Wohlklang des Tons und das Gesetz des Akkords und der Harmonie — die Hauptursache unseres Vergnügens an musikalischen Schönheiten. Der Schöpfer selbst bestimmte in den Körpern seinen Typus der Weltordnung und die Wunderquelle der menschlichen Freuden.

§. 68.

Ein zweites hierbei erscheinendes Wunder ist die von Chladni gemachte Beobachtung, dass jeder tönende Körper Punkte hat, wo er nicht zittert, und dass man diese von ihm benannten Knoten mathematisch auffinden kann. Er hat die Erscheinungen in seiner Akustik (Wissenschaft des Tones und des Hörens), besonders in seinen Beiträgen zu der Akustik in Tabellen verdeutlicht, und an Glas und Holzstäben, die er in Erzitterung bringt, sichtbar gemacht (79). Die in der Natur gegründete Ursache dieser Knoten in den klingenden Körpern wird vielleicht nie zu enträthseln sein.

Wir wollen es Sympathie nennen. Jeder Ton der Skale, als Grundton betrachtet, steht mit einem anderen Tone in sympathetischem Verhältnisse. Im nächsten Einklange steht C mit C; die Schwingungen schmelzen vollkommen zusammen in Einen Ton; daher auch die gestrichene G-Saite auf einer Geige die Schwingungen der gleichgespannten nicht gestrichenen G-Saite auf einer anderen Geige erregt, und gleichen Ton erweckt; so wie ein Glas klingt, wenn man dessen Ton dagegen singt, oder auf einer Flöte angibt. Aehnlich ist die Wirkung bei der Oktave, schwächer bei der Quinte.

Die Mathematiker glauben dies in den ein-

fachsten Zahlenbrüchen der Schwingungen und Fortschritte der ersten Zahlen zu finden: in arithmetischer Progression 1-2-3-4 — oder 1-2-4-8, oder in geometrischer, nach dem Gesetze der Pendel-Schwingung 1-4-9-16. Manche Theoretiker meinen daher, dass unser Wohlgefallen an harmonischen Verhältnissen der Schwingungen und der leichter zu fassenden Brüche — unser Vergnügen an Musik errege. Es ist gewiss, dass diese Brüche $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{5}$ am leichtesten zu fassen sind, und dass in ihren Verhältnissen die einfachsten Wohlklänge — also Schönheiten der Musik, Zauber der Harmonie zu suchen sind (80). Je leichter die Aetherwellen von den Schwüngen der tönenden Körper in einander fliessen, desto reiner sind die Akkordstöne — als nähere Consonanzen, desto angenehmer ihr Zusammentönen für unser Ohr.

Die Unbehaglichkeit der Dissonanzen, der disharmonischen Akkorde, entstehen, nach obiger Meinung, durch die schwierigeren, schwerer zu fassenden Verhältnisse der Brüche, z. B. die Sekunde erscheine als $\frac{8}{9}$ und die grosse Septime als $\frac{8}{15}$ — ein grosser halber Ton bestehe in $\frac{15}{16}$ und ein kleiner in $\frac{31}{32}$. Andere Intervalle werden in 100 und 1000 Theilchen ausgedrückt (81), wenn man nämlich die Saite des Monochords in 1000 Theile theilt. Diese Verhältnisse sind am reinsten und genauesten auf Violinen und im Gesange zu geben. Das Pianoforte erfordert eine gewisse Temperatur, d. i. ein wenig Abschweben des oberen Tons, so dass die Quinten und Quarten nie genau sind; daher die Charaktere der Tonarten und Akkorde nie so vollkommen erscheinen, wie es auf Saiten- und Blasinstrumenten möglich ist.

Es ist als eine akustische Wahrheit anzunehmen: je näher sich die Brüche dem Begriffe nach

stehen, desto *harmonischer*, je näher sie sich aber dem *Werthe nach* stehen, desto *disharmonischer* klingen die Schwingungen. Die Brüche $\frac{2}{3}$ der Quinte, und $\frac{3}{4}$ der Quarte sind kleinere Brüche, als der Sekunde $\frac{8}{9}$; oder der Sept. $\frac{15}{16}$—$\frac{31}{32}$. Diese stehen dem Ganzen näher, haben also als Brüche einen grösseren Werth, stehen einander näher in Schwingungen, schmelzen daher seltener zusammen, als jene leicht fasslichen und sind deswegen grosse Dissonanzen, die dem Ohre schmerzlich werden. Zur vollkommenen Schönheit ist vor allen anderen Bedingungen eine *reine*, d. i. nach unseren Tonverhältnissen eingeübte Intonation erforderlich. Wir durften deswegen in einer Aesthetik diesen Theil der Theorie nicht ganz unberührt lassen.

§. 69.

Die *Consonanzen*, Zusammenklänge der verschiedenen *Akkordstöne*, der *Oktave*, der *Quinte*, der *Terz* — als $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$, $\frac{4}{5}$, $\frac{5}{6}$ mit dem *Grundtone*, erregt ein angenehmes Gefühl; *der Akkord macht die zweite elementarische Schönheit* — wenn die *erste* im *schönen Tone*, oder im Wechsel der Töne zur *schönen Melodie* gefunden ist. Im Dreiklange vereint sich dur und moll, Hartes und Weiches, grosse und kleine Terz zum höchsten, schönsten Verhältnisse, — des harmonischen Ehebandes. —

Das Ohr und das Gefühl geben die Gesetze des Wohlklanges und der musikalischen Schönheit. Die Akustik demonstrirt sie einzeln. Da sich indessen die Schwingungen der hohen Töne nicht schauen und zählen lassen, so kann die Tonbildungslehre keine fortlaufenden, zu Melodien schicklichen Tonreihen demonstriren, wiewohl die Natur uns in Phänomenen Winke zu harmonischen Tonreihen gegeben hat (82). Der Tonkünstler, der

Komponist, der Sänger, der Instrumentist kennt sie empirisch, gebraucht sie absichtlich, und erreicht seinen Zweck, ohne nähere Kenntniss der Ursachen des Gefallens. Aber der Künstler und der Kunstfreund sucht, so viel als möglich, die Urquelle auf, woraus er seine Kenntnisse und Freuden schöpfen kann. — Dann erhöhet sogar das Wunderbare, Magische in der Erscheinung der Künste sein Vergnügen.

Gleichviel, ob er die 3 Akkordstöne nach mathematischen Verhältnissen oder nach einer geheimen magischen Verwandtschaft als eine Familie ansieht — um eine schöne Idee für den Verstand oder für das Gefühl klarer zu machen.

Man kann sich bei der Tonica C — als Hauptton — den Mann vorstellen, und die obere Quinte G, Dominante, als Frau denken — zusammen als eheliches Tonpaar; und die dazwischen liegende Terz als gemeinschaftlich Erzeugtes. Diese Trias kann für die Phantasie ein liebliches Bild des harmonischen Familienlebens werden, und dies Bild kann dem Gemüthe eben so wohlthuend durchs Ohr werden, als die Darstellung der Dreiheit in der heiligen Familie, welches so anziehend, so wunderschön von Raphael auf einem Gemälde in München fürs Auge gedichtet ist.

Die grosse Terz, als Sohn gedacht, steht mit dem Vater, als oberstem Gebieter im häuslichen Zusammenleben, in anhänglicher Liebe und Kraft überall zur fröhlichen Begleitung in dur bereit; zeigt aber in näherem Raumverhältnisse der kleinen Terz moll eine zärtlichere Neigung zu der Mutter, welche als Dominante, Herrschende, überall Gegenwärtige, in dieser Familie den Wohlklang macht, aber auch eine eigene Familie hat, wo sie als Hauptperson das Wort führt.

Die Terz kann auch als Tochter, moll, er-

scheinen, zärtlichere Zuneigung zum Vater als zur Mutter in räumlichem Verhältnisse aussprechen. In beiden Fällen gibt es neue Verbindungen. Die Terz E kann im ersten Falle durch ihre eigene Dominante H und durch die vermittelnde grosse Terz Gis den Uebergang zu einem fernen, aber nun befreundeten A moll-Akkorde überleiten; im zweiten Falle als kleine Terz Es eine eigene Familie bilden. — Ueberall ist die Dominante dabei, und spricht als Quinte mit ein, in C dur, in eigener Familie als Hauptperson G h d; als kleine Terz von E moll, als grosse Terz in Es, und als Uebergangston gis nach A. Sie heisst also mit Recht dominans, herrschend. — Das schöne Trifolium, die heilige Drei, ist in der harmonischen Tonwelt geoffenbaret. Sie tritt überall hervor.

Eine interessante Aehnlichkeit liegt in den drei Hauptfarben der Malerei. Das lustige Roth und das ernste Blau stehen als Pole durch das vermittelnde Gelb in Verbindung. Diese 3 Hauptfarben gleichen den 3 Haupttönen des Akkords; der dazwischen liegende Akkord der Dominante gleicht den dazwischen liegenden gemischten ästhetischen Farben. Das lustige Roth mit dem sonnigen Gelb wird das glänzende Orange der Sekunde — als Quinte der Dominante; das helle Gelb und das dunkle Blau wird im Gemische das erquickliche Grün in der Quarte des Hauptons, und als reizende kleine Septime des Dominanz-Akkordes; das dunkle Blau mit dem grellen Roth gibt das Gemisch des sentimentalen Violets als Terz der Dominante — Leiteton zum Hauptakkorde.

Diese ästhetischen Farben erwecken nach Göthe, den Gesetzen der Wahlverwandtschaft folgend, durch freundliche Uebergänge, das Gefühl der Harmonie und der Schönheit in Farben und Tönen.

§. 70.

Wie jede Familie mit einigen anderen Familien verschwistert oder in Herzensbeziehungen näher befreundet ist: so halten sich auch gewisse Akkorde im Umgange und Beistande in Wechselwirkung zusammen. Wie wir dies in C von der oberen Quinte G als Dominante wissen, so geht auch die Hauptfamilie, worin eine musikalische Begebenheit beginnt, zum Wechsel in die untere Dominante F über, verweilt einige Zeit darin, zieht sich durch den Hauptton übergehend in den verwandten Mollton A, verliert sich auch zuweilen in ein Labyrinth fremder Töne, sucht einen Ausweg, um den Knoten zu lösen, und findet sich endlich durch die vermittelnde Dominanz in den Hauptton zurück, um ruhig darin die Handlung zu enden.

Hier gestaltet sich wieder die Dreiheit in den Akkorden, welche sich einander bestimmen, und durch Uebergangstöne — aus C durch Fis in G, oder durch b in F, und durch den Leiteton, die grosse Septime h, wieder in C zurück. Daraus folgt die Regel: durch die grosse Quarte in die obere, und durch die kleine Septime in die untere Dominante zu gehen.

Dies ist die einfachste Ausweichung eines kleinen Musikstücks, eines Liedes, eines Chorals, eines Tanzes. Darin bestand vor 2—300 Jahren auch in grösseren Werken die fast allgemeine Modulation (Palestrina's z. B. in seinem Stabat mater dolorosa) und zwar ohne vermittelnde Töne. In neuester Zeit bindet man sich noch weniger an gewisse Familien: man knüpft mit jedem Begegnenden beliebig Umgang oder Geschäfte an, oder fällt auch dem Nachbar ohne Einführung einer Mittelsperson — mit der Thüre ins Haus; — mancher geniale Dichter läuft zum Tage hinein, dass geregelte Leute

nach altem ehrlichen Schlage und alter Erziehung ihn für toll halten möchten.

Nur wenn dies Herumrennen mit Besonnenheit geleitet wird, kann es angenehme, unterhaltende Situationen veranlassen, wie in den neuesten Musikwerken von Moscheles, Czerny etc. und selbst von Beethoven in einigen seiner späteren Werke. Solche Tonspiele der Phantasie können, wie Göthe's Wahlverwandtschaften, wenn sie auch nicht moralisch gesetzlich sind, doch ästhetisch schön werden, aber auch, wie dem Erfinder selbst, zum Unheile gereichen.

Man kann sich bei jedem Tone (nach der sinnbildlichen Weise der Hindus) einen Menschen in bürgerlichem Verhältnisse denken, der bald mit diesem, bald mit jenem in Geschäftsverhältnisse tritt, und mit anderen nach einem Ziele strebend — Melodien bildet — bald diesem, bald jenem schmerzlich zu nahe tritt, wodurch Disharmonien entstehen, welche die Auflösung in Liebe desto pikanter machen. Solche symbolische Darstellungen von Tonbildern findet man in den lieblichen Gemälden Ragmali's der Hindus, wo die Tonverhältnisse romantisch personificirt sind.

Da in jedem Tone, wie in jedem Menschen, schon an sich, und dann durch die Verbindung ein eigenthümlicher Charakter erscheint (neue Pythagorische Mythen der Ton- Akkord- und Harmoniebilder, der Hindu Tonnymphen), so wählt ein gebildeter Tonsetzer die Tonart, welche dem Gefühle und dem Charakter seines Textes entspricht, und wendet vorsichtig und nicht mit Uebermaasse die feindlichen Disharmonien an — sondern blos als Schatten, um seine Lichter desto lieblicher herauszuheben — z. B. durch Vorhalte einzelner Dissonanzen oder ganz fremder Akkorde, z. B. der

grossen Septime, der None etc. — Durch zu viel fremde Töne in mehreren Tonreihen entsteht eine Verwirrung durcheinander laufender, trunkener Geschäftigkeit (83). Der besonnene Komponist hütet sich vor Ausschweifung, und wechselt nur in der Tonart, wenn das Gefühl Wechsel fordert, um neue Effekte zu schaffen.

Dr. Walther, ein neuer naturphilosophischer Schriftsteller, hat sehr gelehrt, aber für musikalische Leser zu abstrakt und dunkel über diese Materie Erklärungen geben wollen. Er findet schon im einzelnen Tone jene Trias, und hält den Dreiklang für Einen zerlegten Ton (84).

Auch der poetische Luther setzte mit dem alten berühmten sächsischen Kapellmeister Walther in der Idee, dass in den Tönen und Akkordsverhältnissen sich ein symbolischer Charakter kund thue, — fest: „dass man zum Absingen der Evangelien den Tonum sextum (wahrscheinlich F) nehmen müsse, weil Christus ein freundlicher Herr und seine Rede lieblich gewesen, und zu den Episteln den Tonum octavum, weil Paulus ein ernster Apostel.“ —

In dieser Idee wird die Leidensgeschichte Jesu nach den vier Evangelisten — in der Sixtinischen Kapelle während der Charwoche, Mittwoche, Donnerstag und Freitag dramatisch gesungen, wo der Erzähler in der Quinte, Christus im Haupttone, andere Personen in der Terz, die Magd in der Oktave singt. Dies macht auf die Zuhörer grosse Wirkung (85).

In Deutschland war diese Form vor 2—300 Jahren — wohl auch noch später gebräuchlich; z. B. der Cantor Vulpius in Weimar setzte 1600 die Evangelien dramatisch (86). Auch Telemann hat manchen witzigen Einfall der Art noch 1730-50.

§. 71.

Bei einem endlichen Rückblicke auf antike Musikkunst ist als Gewissheit anzunehmen, dass, wenn auch die Alten eine Ahndung von Harmonie hatten, sich doch bei ihnen keine Effekte unserer modernen Harmonie denken lassen. Das Wort Harmonie, der Name einer antiken Citherspielerin (87), bezeichnete, wie oben angezeigt ist, überhaupt Musik oder Wohllaut der Melodie. Sie hatten kein Wort zum Begriffe des Dreiklanges. Tonus soll nach Einigen 2 und mehrere Saiten bedeutet haben. Warum haben aber die Römer dieses Wort für den einfachen Klang genommen?? Ueber andere Wörter sind die Ausleger eben so uneinig, als über dieses, weil die Urschriftsteller Aristoteles, Plutarch, Euklid (s. §. 45.) selbst nicht einig waren (88). Die von jenen angeführten Stellen aus Aristoteles und Cicero etc., die sich wundern, „dass die hohen Stimmen der Weiber und die tiefen der Männer im Ohre eine wohlklingende Harmonie machen;" — „dass die verschiedensten Klänge der Blas- und Saiteninstrumente mit Gesang einer völligen Vereinigung fähig sind" — werden von selbst verständlich, wenn man bedenkt, dass die Wörter: Peteja, Tone, Ploke, concentus etc. alle mit unisono und Oktavengängen erklärt werden können.

Dieses Zusammenklingen der Oktaven konnte man in gewisser Rücksicht Harmonie nennen. Und es ist nicht blos möglich, sondern wahrscheinlich, dass, sobald kein Gesetz im Cantus firmus eine einfache Melodie vorschrieb, man bei der Sekunde, im Aushalten, die Dominante in der Tiefe mitklingen liess; der Akkord der Oberdominante kündigt sich in der Natur als nothwendig an. Warum sollte nicht auch ein gutes Ohr die Unterdominante und die Terz gefunden haben? Es konnte

sich also der Dominanz-Akkord von selbst, wie bei unseren Handwerksburschen, bei den Kosaken, Tirolern, Steiermärkern, Schweizer-Hirten etc., ohne sich dieses Verhältnisses bewusst zu sein — einstellen. Vielleicht haben sie auch auf ihren Doppelflöten Terzengänge gemacht, wie die Sängerinnen am Brienzer See, und die herumreisenden, in Paris und London bewunderten Sänger, aus dem Zillerthale, ohne von Noten, Akkorden und Harmonien etwas zu wissen. Diese singen dreistimmig, indem eine Stimme in der Höhe, über der Melodie, jodelnd, bald als Quinte, bald als Terz erscheint. Die seltsame, nach dem Gefühle zusammen gebrachte Harmonie klingt behaglich genug, in der genauesten Taktbewegung, mit den naiven Liederworten, in freier Natur, von hübschen freundlichen Sängern vorgetragen. Man könnte diese Harmonie-Bildung den natürlichen Contrapunkt nennen, wie er bei Adam de la Hale im 13. Jahrhunderte in seiner Kindheit erscheint.

Dies ist aber nicht unsere moderne, unserer Kultur entsprechende Harmonie, die sich auf Regeln wechselnder, durch Uebergangstöne (Dissonanzen) erregter, Fortschreitungen der Akkorde gründet, wo jeder Ton der diatonischen, chromatischen, springenden, wechselnden Melodie seinen Bass und Leiteton, und danach modificirten Mitteltöne — und jeder Bassgang seine schicklichen Begleitungs-Akkorde fordert, wie es sich schon in den Motetten am Anfange des 16ten Jahrhunderts einigermaassen entwickelt hat — z. B. bei Senfel und Scantelli, wiewohl die Melodien sich unangenehm einander durchkreuzen, und für jetzige Musikfreunde allen Reiz verlieren. Noch weniger war es die von der Accademia de' filomusi (89) und noch weniger die vor 100 Jahren von Fux (90)

grammatisch, und von Sebastian Bach und Händel praktisch behandelte freie Verbindung und Verschmelzung mehrerer in einander gefügter Melodien in Einem Musikstücke —, unter der Benennung des zusammengesetzten oder doppelten Contrapunktes.

Dieser war durch Ockenheim und Josquin am Ende des 15. Jahrhunderts vorbereitet, und ist erst durch die Vervollkommnung der Instrumente, an Mannigfaltigkeit und Kraft, in der neuesten Zeit aber durch die höhere Freiheit des philosophirenden Geistes, besonders in Rücksicht der Verschmelzung des bedeutenden Textes — zur Vollkommenheit gediehen. — Dadurch konnte beim Reichthume freier, schöner Melodien und bei den bestimmten Taktarten eigentlich die wahre Schönheit der Musik zur Erscheinung kommen. Und sie ist bei jedem Volke Europens in nationalen Liedern, aber in vollkommenster Genauigkeit des modernen Taktes schon seit 150 Jahren erschienen.

§. 72.

Gehen wir aber wieder zurück zum Anfange des 16. Jahrhunderts, um in jener Zeit angemessene Schönheiten der Tonkunst aufzusuchen.

Da das Archiv der päpstlichen Kapelle 1528 bei der Plünderung Roms im Rauche aufging, so fehlt uns das wichtigste Material zur Vergleichung der früheren römischen Kompositionen, um bestimmen zu können, wie sich die Musik vor Palestrina von der seinigen, wie übernatürlich erschaffenen, neu organisirten unterschieden habe. Doch helfen uns glücklicher Weise die in den Bibliotheken in Wien, München und Jena neulich entdeckten alten Musikschätze aus der Noth.

Was uns geblieben ist, will uns indessen wenig behagen; man vergleiche nur das unendlich oft

komponirte Kyrie. (S. Proben im Anh. No. 20. 21.) Man hört und sieht auf dem Blatte einen verwirrten Haufen von Stimmen, die hinter einander Ky, Ky, Ky, Christe, iste, lei, Chri, Ky — el — ei, Ky — Christe — son — singen. Man vergleiche andere Texte, selbst Palestrina's achtstimmige, hochgerühmte Motette: fratres ego enim accepi a domino, welche jährlich in der Charwoche wiederholt wird. Was drücken diese prosaischen Lehrworte in vielen Stimmen aus? Auf der Präposition a steigt eine Melodie in 8 Vierteln auf- und abwärts in Terzen begleitet — eben so auf die Sylbe do — während 2 Stimmen das Thema Fratres eine Oktave tiefer wiederholen. Auf diese Art haben ohne Bedeutung die damaligen Contrapunktisten viele Bruchstücke aus den Evangelien gesetzt. Sie verfuhren mit den Tönen ohne Tendenz, ohne Intelligenz, ohne Rücksicht auf religiöse, moralische und ästhetische Wirkungen; der Text war nur der Faden, gleichviel von Seide oder von Leinen — woran sie ihre künstlichen Perlen aufreihten. Der höhere, eigentlich religiöse Zweck des demüthigen Opfers, welches in der katholischen Messe das Wesen der Religion und der Gottesverehrung ausmacht, ging ganz verloren.

Wir wollen indessen diese Künstelei nicht tadeln; denn es ist einer schönen Kunst wohl angemessen, auch mit ihren Elementen zu spielen. Und jede Zeit hat eigenthümliche Spielwerke, welchen Mode und Gewöhnung den Stempel des Gesetzes aufdrückt. Freunde des Contrapunktes und Kunstfreunde mögen dieser empfindungsleeren und verstandsvollen Werke sich erfreuen, zur Uebung studiren und darstellen, um den Charakter jener Kunstperiode historisch kennen zu lernen.

In Rom legt Tradition und lokale Feierlichkeit diesen Tönen eine Weihe bei, die wir in

Deutschland vermissen; zumal, wie Hr. von Kiesewetter behauptet, und Mr. Fetis meint, wir nicht mehr bestimmen können, in welchen Tönen die Kompositionen jener Zeit zu nehmen sind (91).

Beiläufig wollen wir noch am Schlusse dieses Kapitels bemerken, dass, um in Fortschreitungen die übelklingenden Oktaven und Quinten zu vermeiden, man die Contra-Bewegung einführte, die Tonreihen aus- und gegen einander anordnete, und diese Kompositions-Regel vorzüglich Contrapunkt genannt hat. Um jene Uebelklänge wenigstens sichtbar zu vermeiden, liess man die Melodien über einander und durch einander laufen, wenn gleich oft in der Wirkung die Regel verletzt wurde.

Zwölftes Kapitel.

Anfang der modernen Musik; nähere Entwickelung und Vorbereitung in drei Hauptformen — durch grosse Genie's. Luther, Palestrina, Poliziano. — Choral, Oratorium, Recitativ und Arie im Drama. Begleitende Instrumente.

§. 73.

Das innerste Wesen der Musik schien sich im 16. Jahrhunderte aufschliessen zu wollen — und zwar in drei Hauptformen: 1) als verbesserter Chorgesang in der katholischen Kirche am Altare; 2) als Choral der Gemeinde in der protestantischen Kirche, und 3) als weltliche Musik auf der Bühne.

Die Musik in der katholischen Kirche war und blieb an fest bestimmte Kirchentexte gebunden, welche ein kanonisches Ansehen erhalten hatten, und nach hergebrachter Weise gesungen werden mussten. Die Gebetgesänge waren auf jedes Fest fixirt. Es gab auch feste Melodien auf diese Worte. Dadurch setzte sich die Idee des cantus firmus fest. Er bestand hauptsächlich in alten unisonischen Choralweisen. Die religiöse Idee ersetzte das Wesen der Schönheit.

Bei dem nunmehr eingetretenen, mehrstimmigen oder eigentlich harmonischen Gesange war man, vermöge der kirchlichen Sanktion, noch eine geraume Zeit gezwungen, die geweihten Melodien beizubehalten. Man gab diesen mit Hülfe der damals als Hauptsache der Musik getriebenen Contrapunktirkunst neue Begleitungsstimmen oben und un-

ten; oder man warf auch den Canto fermo in die Mitte (Tenor).

Die Sphäre der Tonleiter hatte sich durch grössere Ausdehnung der Orgeltastatur erweitert. Viele Kirchenkomponisten wichen von der Form alla Cappella (blos Gesang) ab, und setzten eine Orgelbegleitung zum Gesange, wie es in der Petrikirche zu Rom noch gebräuchlich ist. Nur an den höchsten Festen: Weihnachten, Ostern, Pfingsten, sind andere Instrumente erlaubt.

Der erstarrte Koloss, Canto fermo, verlor nach und nach seinen Nymbus. Man wagte neue Melodien, neue Akkorde, neue Fortschreitungen, neue Ausweichungen, neue Tonarten, der Rhythmus ward lebendiger, die alten langen Noten und Taktarten verkürzten sich — kurz: es bildete sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts eine neue Periode in der Musik in allen katholisch gebliebenen Ländern.

Ob der flamländische Franzose Josquin (Jaques de Prez, 1500), oder der Florentiner Festa 1520, der Spanier Morales 1544, der Deutsche Roland (Orlando di Lasso) 1557, der Flanderer Gaudimel, oder der Römer Palestrina zu gleicher Zeit derjenige gewesen ist, der die beengenden Schranken gebrochen und die neue Form zuerst gebildet hat — lässt sich schwer bestimmen. Wahrscheinlich hat es keiner auf Einmal vermocht.

Es ist eine alte Sage, dass der Papst Marcellus 1555 die Musik aus den Kirchen verbannen wollte, weil deren Fugen und kanonischen Verschlingungen den heiligen Text nicht mehr verstehen liess, und so ausgeartet und so wenig der Erbauung angemessen war, — dass die Musik, die beim katholischen Gottesdienste ein wesentlicher Theil des Cultus bleibt, ihrem Zwecke nicht mehr entsprach; dass der junge 27jährige Sänger Pa-

lestrina aus Preneste sich ausgebeten haben soll, noch einmal zu erlauben, seine Komposition, eine 6stimmige Messe, aufführen zu dürfen, dass diese dem Papste so wohl gefallen, dass er die Fortdauer der Kirchenmusik erlaubt habe. Diese Messe hat den Namen Missa papalis erhalten; doch wird sie auch anderen Tonsetzern zugeschrieben. Sie unterscheidet sich indessen nach Nägeli's Urtheile in nichts von anderen gleichzeitigen Werken. Sievers bezweifelt sogar, dass der nur 21 Tage regierende Papst Marcellus eine Veränderung in der Musik durch diesen Palestrina bewirkt habe (92). Dieses sei wie ihm wolle — so viel ist mir klar, dass Palestrina's Werke durch die Einfachheit der Akkorde, der Fortschreitungen, Verständlichkeit, alle Komponisten vor ihm übertroffen. (S. im Anhange No. 24. eine Probe.)

Wahr ist dagegen, dass die flamländische Schule vor und nach Palestrina blühte. Mehrere Komponisten wurden aus den Niderlanden nach Italien gerufen, und die Kunst aus Flandern nach Wälschland versetzt. Die oben genannten, und Senfl in München, Vulpius in Weimar, Agricola in Magdeburg, Nanini in Rom und Andere in Italien haben wohl eben solche vortreffliche Werke gesetzt, als Palestrina, wie der unpartheiische Kenner Gerber behauptet (93). Diese choralartige Figural-Musik ist zur Erbauung allerdings die geeignetste für die Kirche; die kanonische, welche ihr vorausging, die unschicklichste. Ja Festa's und Nanini's Werke scheinen noch gemüthlicher zu sein. Wahrscheinlich enthalten die reichen, in Wien und Jena neu entdeckten Musikschätze jener Zeit, welche in Wittenberg, Nürnberg, Augsburg, Paris, noch vor Palestrina (1529 bis 1540), gedruckt sind, ähnliche Werke. Es ist zu wünschen, dass das Beste davon dem Publikum mitgetheilt

werde; ob ich gleich vermuthe, dass wenig Erfreuliches für unsere Zeit daraus zu sammeln ist.

§. 74.

Unter den Päpsten, noch vor Palestrina, Leo X. und Julius II., aus dem Mediceischen Hause, das alle schönen Künste in einen seltenen Schwung brachte (von 1500—1600), — der ihnen bisher in der Finsterniss der Zeit versagt war — in der Periode, worin die erhabensten Epoden gedichtet, die schönsten Kirchen gebaut, die schönsten Gemälde verfertigt wurden, da konnte die verwandte Muse bei anderweitig gewonnenem besserem Geschmacke nicht zurück bleiben, nicht länger in Schnürbrust und Reifrocke Josquins und Ockenheims einher gehend — in ihrem Takt- und gemüthlosen Singsange beharren.

Leo X. verschrieb von allen Ländern, vorzüglich aus den damals hochgebildeten Niederlanden, Tonkünstler nach Rom — zur Gleichsetzung der Musik mit den bildenden Künsten in der neuen prächtigen Petrikirche. — Es ist bemerkenswerth, dass das faule Rom damals weder Dichter, noch Maler, noch Musiker producirte — (M. Angelo, Raphael waren keine Römer). Erst dirigirten Spanier die Tonkunst in der päpstlichen Kapelle, dann Niederländer (94). Der Papst Sixtus V. befahl, dass alle Geistlichen Musik treiben sollten, „weil sie am engsten mit der Religion verbunden, und weil es bei Gott verdienstlich sei, die Leute mit Musik zu ergetzen." — Obgleich der höhere Zweck damals noch nicht in Rücksicht der Religion klar erkannt war, so förderte doch dieser Papst dadurch die Kunst. Da die symbolischen Ceremonien beim Gottesdienste anfingen ihren poetischen Werth zu verlieren, und zur langweiligen Prosa herabzusinken; so suchte man das Volk durch ein

neues sinnliches Reizmittel in die geputzten vielhallenden Tempel zu locken. Es fehlte den anderen Künsten der göttliche, zur höheren Begeisterung belebende Hauch. Nichts sagte auch dem lüsternen Leben des päpstlichen Hofes mehr zu, als Musik. Die Geistlichen, vorzüglich die unchristlichen Mönche, konnten ihr kaltes, mechanisches Werkthun nicht besser erwärmen, und ihre Langeweile und die Gedankenleere der Kirchengänger ausfüllen, als mit Musik; und sie verfielen in Italien durch die dramatische Form der geistlichen Ceremonien, besonders in der plastischen Darstellung christlicher Geschichten, auf die Idee, die vom Zwange befreite Kunst auch mit dramatischen Vorstellungen romantischer Begebenheiten ihrer Heiligen zu verbinden, wodurch das moderne Singspiel vorbereitet wurde. Man führte daher die dramatische Form in den Kirchen ein, wie es in den päpstlichen Kapellen am Palmsonntage, in der Charwoche etc. noch besteht, z. B. die Personificirung Jesu, der Apostel, des Volkes, die Geburt Christi und die Leidensgeschichte, der Einzug des Papstes am Palmsonntage, die Palmen-Austheilung, die mythischen Handlungen des Papstes selbst, das Verlöschen der Lichter etc. (95). Alles mit symbolischer Musik begleitet.

§. 75.

In Italien war nun der Grund zur modernen Musik erweiterter angebaut — durch das musikalische Drama. Es war ein neuer Quell des Kunstschönen entdeckt. Das italienische Singspiel kam bald nach Deutschland. Allein es konnte sich nicht weit verbreiten, weil Wenige italienisch verstanden.

Im westlichen, nördlichen, östlichen und mittleren Deutschland war aber schon ein anderes,

höheres, geistigeres Interesse angeregt. Die italische Oper fand bei den ächt deutschen Fürsten wenig Eingang; und die protestantischen Bürger hatten ihre Freude an dem verbesserten, deutschen, geistreichen, frommen Kirchengesange der lebendigen, in freier Ansicht der Religion erwärmten Dichter und Tonsetzer.

In katholischen Kirchen liess der festgehaltene lateinische Text und der mechanische Gebrauch der Messen, Responsorien etc. die Zuhörer ohne innere Theilnahme (96); denn nur Kenner wissen die kanonischen Schönheiten der künstlichen Kompositionen zu schätzen.

Im protestantischen Deutschland fand die Entwickelung des modernen, harmonischen Styls andere Beförderungsmittel. Durch den freien Geist des Reformators, der selbst Dichter, warmherziger Musikfreund, Sänger und Tonsetzer war, gewann der Choral, zwar erst noch in der alten Form der griechischen Melodien, durch die gemüthlicheren, in vielfältigem Rhythmus gedichteten und schon in der Form musikalisch klingenden Texte und den empfindungsvollen Ausdruck der harmonischen Komposition der begeisterten Organisten eine Vollendung, wie sie, ausser Deutschland und in Preussen, Dänemark, Schweden, noch kein Volk besitzt.

Von Luther an bis 1675 finden wir die schönsten Melodien unseres Choralgesanges (97); z. B. O Haupt voll Blut und Wunden; Mache dich, mein Geist, bereit; Wie schön leuchtet; Jesus, meine Zuversicht. Was in Italien Politik der Klerisei und Geschmack bewirkte, das that in Deutschland der religiöse Enthusiasmus, die innere gemüthliche Begeisterung der Protestanten; — während man in Italien Hülfe bei den Malern suchte

(von Raphael bis zu den Carracci's) — und alle Kirchen mit schönen Gemälden ausschmückte, — warf man in deutschen protestantisch gewordenen Gemeinden die Bilder aus den Kirchen, und begünstigte vorzüglich die Tonkunst.

Luther und seine Freunde, Walther, Kapellmeister seines Beschützers, des Kurfürsten von Sachsen; Agricola, erster protestantischer Kantor in Magdeburg; Senfl, baierischer Kapellmeister; Glareanus, Roland und andere protest. Tonsetzer, gaben der weltlichen Musik eine ganz neue Gestalt.

Die Muse der Tonkunst protestirte selbst gegen die kirchlichen Fesseln, und entzog ihre Jünger der Hierarchie in der Kunstwelt. Die begeisterten lutherischen Kantoren und Organisten setzten zu freier gedichteten Poesien geistvolle rührende Choral- und Mensural-Melodien; oder die Dichter passten ihre christlichen Lieder schönen profanen Volksmelodien an, wie: Nun ruhen alle Wälder, Nun danket alle Gott, Freu' dich sehr, o meine Seele, Herzlich thut mich verlangen, Werde munter, mein Gemüthe; die, welche im $\frac{3}{4}$ Takte standen, sang man im gleichen Takte, oder eigentlich choralmässig.

„Der Choral muss Volksgesang sein," sagt Grossheim; „die alten Weisen in dorischer, phrygischer, ionischer Stimmung sprechen uns nicht mehr an." Dies fühlte Luther bald; er gab zuerst ein kleines Gesangbüchlein mit Melodien von Walther, mit dem er sich vorher über Kirchenmusik besprochen, heraus, 1524. Von ihm selbst sind die Melodien zu: Eine feste Burg ist unser Gott; Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort; Ach Gott, vom Himmel sieh' darein. Andere Lieder übersetzte er aus dem Lateinischen, z. B. Es ist gewisslich an der Zeit; Vom Himmel hoch, da

komm' ich her etc. Er hielt für gut, dass die Figural-Musik in der Kirche erhalten werde. Ja er behielt sogar die Messe in ihrer alten Form bei, und verabredete mit den grossen Singmeistern Walther und Rumpf die Noten, wonach die Evangelien und Episteln recitativisch gesungen werden sollten. Denn die gesungene Stimme reicht zweimal weiter, als die gesprochene, vorzüglich in wenigen Mitteltönen — wie die uralte Weise, das Vaterunser vorm Altare zu singen. (S. im Anh. No. 23.) Von diesen ist nur in einem Theile Sachsens und Frankens die Gewohnheit, die Einsetzungsworte, das Vaterunser etc. zu singen, noch erhalten. Die übrige Musik hat man der Willkühr der Kantoren überlassen.

Doch beförderte Luther auch die Figural-Musik, indem er den musikalischen Buchdrucker Rhau bewog, die schon vorhandenen kirchlichen Kompositionen (grösstentheils aus dem 15. Jahrh.) zu sammeln. Diese Sammlungen sind glücklicherweise kürzlich in der Universitäts-Bibliothek zu Jena aufgefunden, und in den letzten Nummern der Leipz. Allg. Musikal. Zeit. angezeigt worden (98). Eine dieser Sammlungen, die den Titel: symphoniae jucundae führt, und 52 vierstimmige Motetten enthält, ist in Wittenberg 1538 gedruckt. Darunter sind mehrere Stücke von gleichzeitigen Musikern, Walther, Agricola, Forster. Luther hat sie mit einer herrlichen lateinischen Vorrede begleitet, worin unter anderen folgende ästhetische Worte vorkommen: „Es ist ein vollkommener Beweis der göttlichen Weisheit, dass Gott dem Menschen die Musik und die Singstimme (den Tenor, die Melodie führenden Gesang) gegeben hat, um welche wunderbarer Weise mehrere Stimmen umspielen, springen und scherzend liebliche Gebehrden schmücken, und gleichsam einen göttlichen

Reigen führen, dass wenigstens denen, die auch nur mässig davon gerührt werden, nichts wunderbarer in unserer Zeit zu bestehen scheint."

Eine andere Sammlung: Selecta Harmonia ist mit einer Vorrede von Melanchthon empfohlen.

Diese frommen und klugen Männer waren die Haupttriebfedern, dass nicht blos die Musik in der Kirche beibehalten, sondern als ein Hauptbestandtheil des Gottesdienstes angesehen wurde. Doch blieb die Musik kein solcher wesentlicher Theil, dass, wie in der katholischen Kirche, der Gottesdienst auch ohne Musik als eine Gottesverehrung bestehen konnte. Anfänglich behielt Luther die Messe bei. So bald diese aufhörte, verlor auch die Musik ihren religiösen Zweck. In der protestantischen Kirche wurde sie ein reines Erhebungsmittel für den Geist und Gefühlserweckung zur Erbauung fürs Herz.

Darum erschienen damals solche Sammlungen in mehreren potestantischen Städten, Wittenberg, Nürnberg, Augsburg, worin von mehr als hundert Tonsetzern Stücke der Vergessenheit entrissen worden sind, wovon die berühmtesten Albrecht, Ockenheim, Isaac von Prag, Josquinus, Mouton, Morales, di Lasso, Walther etc. sind.

So erhielten die Stifter der Reformation die belebende Musik, verbanden sie mit sinnvollen, gemüthlichen Gedichten, und liessen sie mehrstimmig singen, mit Orgelakkorden, mit Zinken und Posaunen begleitet. Ein angesehener katholischer Schriftsteller sagt daher, dass Luther der katholischen Konfession mehr Abbruch durch den Choralgesang gethan, als durch seine Lehren. (Sein Urtheil überhaupt über Musik — in der 62. Note des 7. Ges. d. Pentaide.) In England und Schottland komponirte

der berühmte Reformator Knox Kirchenmelodien, wie Luther, welche noch gebräuchlich sind, 1540.

Nur Schade, dass auch die Figuralmusik in protestantischen Kirchen bald die Farbe der zugleich und schnell entwickelten und im lebendigeren Rhythmus sich bewegenden profanen Kunst annahm, welche sie in den meisten Städten Italiens noch behält. Entweder die Kirchenmusik ist dort noch in der alten steifen Gestalt des Contrapunktes, wie in Rom, wo gesetzmässig in der päpstlichen Kapelle die alten Werke nach einer Tradition erhalten werden, oder sie ist theatralisch geworden, wie in Mailand, Florenz, Turin etc.

In der reformirten Kirche ist der Gesang auch verbessert, und in die Landessprachen, wie in Holland, Frankreich, England, in der französischen Schweiz übertragen worden. Man hat sich aber mehr an die gereimten Lobwasserschen Psalmen, mit von Gaudimel 1560 komponirten Melodien gehalten. Sie klingen nach jenen empfindungslosen, blos willkührlich mit künstelndem Verstande sich bewegenden Fortschritten der Töne. Daher entsteht das Schleppende, Langweilige derselben, welches man in Holländischen und Schweizer-Kirchen fühlt. Im letzten Lande kam durch Zwingli der Nachtheil, dass die Figural- und Instrumentalmusik, sogar die Orgeln, als für Gott unschicklich in der Kirche abgeschafft wurde. Doch führte Eglin in der Kirche zu Zürich deutschen Gesang ein. Erst seit einigen Jahren sucht man durch Einführung Lutherischer Weisen den Kirchengesang zu beleben. Die Calvinisten in Holland sahen wohl auf gute Orgeln — hängen aber bis auf den heutigen Tag, wie auch einige Schweizer-Kirchen, noch an den alten schleppenden Gesangweisen.

§. 76.

Die weltliche Musik begann am Ende des 15. Jahrhunderts im Drama mit Gesang. Der Papst Eugen IV. gab wahrscheinlich dazu Gelegenheit, indem er die Bekehrung des Apostels Paulus in Rom auf einem Markte dramatisch mit musikalischer Deklamation vorstellen liess, wobei sich hier und da Choralgesang einmischte. (Ob dies die musikalischen Schauspiele eines gewissen Verulamo gewesen sind? —) Die dramatisch singende Muse trat aus dem Kloster, wo schon biblische Geschichten dramatisirt waren, auf den Markt und in die Gaukelbuden, veredelte sich auf der Bühne, und erschien wieder als Oratorium in der Kirche.

Unterdessen hatte sich auf diesem Gange die Rhythmopöie zur Wissenschaft des reinen Elements der Musik — für die Anschauung, zu einem Systeme auszuprägen vorbereitet. Diesen Gewinn der Kunst konnte sie nun nicht, ausser dem Chorale, verleugnen. Die rhythmische Bezeichnung wurde mannigfaltiger; durch den geregelten Puls wird der Lebensprocess in der Melodie anschaulicher, bestimmter, geistiger, wirksamer zur Bildung neuer Schönheiten.

Das erste weltliche Singspiel oder Drama mit Gesang wurde von einem Geistlichen, Namens Angelo Poliziano, gedichtet. Es führte den Titel: Orfeo — und wurde im Jahre 1474—75 in Florenz aufgeführt. Cosmus, der berühmte Stammvater der Medici, der grosse, reiche Handelsmann, gelehrte Freund der Wissenschaften und Künste, beförderte die neue Erfindung. Doch sollen die reichen Patricier Peter Strozzi und Jacob Corsi als Schöpfer der eigentlichen Oper anzusehen sein. Die Erfindung und erste Ausbildung der Oper ist also in Florenz zu suchen. Vin-

cenzo Gallilei, der Vater des berühmten Astronomen, und Giulio Coccini recitirten öffentlich ihre Gedichte und die Klagelieder Jeremiae, und Scenen aus Dante mit Begleitung der Viola mit Arioso-Stellen wechselnd (99). Das erste operartige Schauspiel mit Gesang, Euridice, wurde 1597 zuerst mit grossem Beifalle aufgeführt. Der Dichter hiess Rinucini, der Komponist Peri, 1590.

Orlando di Lasso hatte 1560 das italische Singspiel schon nach München gebracht. Das italische Singspiel verbreitete sich aber nicht weiter; bis es 1627 in Dresden und 1665 zuerst in Wien erschien. Bei den ersten Opern waren nur sanfte Instrumente gebräuchlich, z. B. Violen (Bratschen) zu 5—7—9 Saiten, Violdigamben, Contrabässe von ungeheuerer Grösse mit 9 Saiten, für jeden Hauptton eine Saite, die man nicht griff. Zur Begleitung dienten noch Clavecins, Guitarren, Theorben, Harfen. Orgeln vertraten die Blasinstrumente. Man brauchte sonst wohl bei Concerten gemeine Flöten, Flötedoucen, Flageoletten, Tenorschalmeien, Bassflöten. Von Blechinstrumenten brauchte man nur Bombarden (Trompeten mit Klappen) und Trombonen (Posaunen). In Deutschland brauchte man das Krummhorn (Zink?) — aber im 17. Jahrhunderte erschien im Theater schon die Hoboe. Bei der Oper Orfeo, welche Monteverde neu komponirt und mit dem kleinen Septimen-Akkorde der Dominante verziert hatte, wurden bei der Aufführung 1608, zur Bezeichnung der Charaktere, funfzehn verschiedene Instrumente angewandt — nach Schicklichkeit der Sängerrolle, z. B. den Orpheus accompagnirten Contrabässe, die Euridice Violen, das Nymphenchor Doppelharfen, die Hoffnung Kleingeigen, den Charon 2 Guitarren, die höllischen Geister 2 Or-

geln, die Proserpina 3 Violdigamben, den Pluto 4 Posaunen, den Apollon das Regale (Schnarrwerk), das Schäferchor Flageolette, Cornette (Zinken?), 3 gedämpfte Trompeten. Dreissig Jahre hernach verschwanden die Blasinstrumente wieder; Carissimi und Lulli brauchten Saiteninstrumente in Masse.

Die Schauspiele mit Musik näherten sich anfangs im Vortrage der griechischen Tragödie, recitativische Erzählung mit Chören unterbrochen. Von unserem jetzigen Recitativ soll Cavaliero zuerst in seinem Schäferspiele und in dem Oratorium Anima e Corpo Gebrauch gemacht haben (1590 — 1607). Um diese Zeit (1600) war in Peri's Oper Ariadne schon das moderne Recitativ, und in Qualiati's erster Oper Arien und Duette — erschienen. Dieser zog mit fünf Sängern und Musikern zu Rom auf den Strassen herum, indem er auf öffentlichen Plätzen seine Bühne aufschlug. In Singspielen der aus den heidnischen Volksfesten übrig gebliebenen Narren- und Eselfeste sangen in den letzten Tagen des Jahres Chorknaben. Die Geburt Christi war der Inhalt; die unteren Geistlichen nahmen unter Masken Antheil, die oberen waren Zuschauer, und ergetzten sich an Grimassen und obscönen Liedern.

Staunend fragt man, wie sich diese unsittlichen Possen mit der gerühmten Religiosität des Mittelalters reimen lassen? Merkwürdig ist, dass man diesseits des Rheins weniger Geschmack daran gefunden.

Unsere heutige geregelte Oper bildete sich erst im folgenden Jahrhunderte; doch sang noch 1640 der Maler Salvator Rosa auf dem Theater improvisirend Canzonen und Satyren. Es herrschte noch allgemein Freiheit, bei welcher sich die menschliche Kraft gegen die Aussenwelt und die innere

Leidenschaft unabhängig erhält, und durch Darstellungen der Charaktere versinnlicht. Keine modische Form beschränkte damals das Genie — zur schnelleren Entwickelung der Kunstschönheiten.

Jede neue Erfindung war willkommen; ein allgemeines Streben war auf die neue scenische Oper gerichtet. Bei den grössten Festen an Höfen versuchte man diese Form, personificirte Charaktere zur Unterhaltung singend auftreten zu lassen. Bei Aufführung des Singspiels Cephale standen (wie bei antiken Tragödien) 70 Sänger auf der Bühne im halben Zirkel herum. Ein solches Singspiel wurde bei der Vermählung Heinrichs IV. mit Maria von Medicis aufgeführt. Der oben genannte Rinuccini hatte die Geschichte von Orpheus und Euridice in musikalischer Form gedichtet, und die grössten Musiker damaliger Zeit hatten sie mit Musik versehen. Diese erste Oper wurde 1600 öffentlich in Florenz aufgeführt. Durch den Cardinal Mazarini kamen italische Sänger nach Paris, um dieselbe Oper auch hier, seine Gönnerin, die Königin Anna von Oestreich zu divertiren, — mit aller Pracht aufzuführen (1646). Die ernste Oper erhielt unter dem Namen: Akademie der Musik, königliche Unterstützung. In Venedig wurde 1637 die erste ordentliche Opernbühne errichtet.

§. 77.

Wirkliche Arien in moderner Form erschienen erst 1650 in Menuettform, welche dem Sänger Gelegenheit gaben, in der Singkunst zu glänzen; die Dekorationskunst stellte sich ein, als allgemeines Reizmittel in steigender Regung sich der Melodik anzuschmiegen, und zartere Gefühle zu verklären. Ueberall versuchte man neue Formen, neue Modulationen, mannigfaltigere Bewe-

gungen in neuen Taktarten. Doch bewegt sich noch selbst der grosse Scarlatti und der im religiösen Stile tieffühlende Lotti zu ängstlich in den Schranken des Contrapunktes, der, aus der Kirche aufs Theater übertragen — noch die freiere Bewegung des Operngesanges hemmte.

Diese Erfindungen wurden vom sächsischen Kapellmeister Schütz, der sich in Italien gebildet, in Deutschland eingeführt, z. B. in seiner Daphne von Opitz. Man kann diesen Dichter und jenen Musikus als die Begründer der deutschen, zuerst in Dresden 1660 aufgeführten Oper ansehen. Adam und Eva von Theile erfolgte in Hamburg 1678. In den nächsten Jahren wurden in Hamburg — 13 Opern des Arztes Wolfgang Frank gegeben, unter denen sich Andromeda auszeichnen soll (100). Damals fand noch kein merklicher Unterschied zwischen weltlicher und kirchlicher Musik Statt. Die dramatischen Neuerungen wurden alle in der christlichen angewandt. Man vergleiche Telemannische, Hassische, selbst Graunische Werke. Nur der Choral schied sich durch einfache, taktlos fortschreitende Melodien innerhalb des Umfanges einer Oktave. Auch die Instrumente waren dieselben in der Kirche und im Theater, nämlich: Lauten, Harfen, Pfeifen, Zinken, Trompeten und Cornette.

In England liess der Direktor Davenandt die weiblichen Rollen nicht mehr durch Knaben darstellen. Dafür waren in Italien die Kastraten gewöhnliche Diskantsänger, welche in weiblichen Kleidern auf der Bühne sangen.

Ausser diesen Hindernissen zur Vervollkommnung konnte sich die Musik noch nicht genug als selbstständig zeigen; sie diente noch zu sehr als melodische und rhythmische Dienerin, den Sänger im Akkorde und Takte zu halten, ihm die Melodie zu erleich-

tern, und ihm Raum zur Erholung zu gewähren, so dass die Oper ein Spiel mehr für die Augen, als für die Ohren blieb.

Man meinte, die Musik allein gäbe zum Denken nichts Bestimmtes, und Instrumental-Musik allein diene nur beim Tanze.

Aus diesem Ueberblicke der allgemeinen Vermenschlichung oder Vergöttlichung des Menschen, insbesondere mit Rücksicht auf die Tonkunst, geht das Resultat hervor, dass nebst der Steigerung aller Wissenschaften und der übrigen schönen Künste nunmehr die begonnene mehrstimmige, harmonische, durch mannigfaltige Taktarten zu charakteristischen Tongemälden strebende, veredelte Tonkunst — eine dem vorletzten Jahrhunderte eigenthümliche Vervollständigung gewonnen, in deren Werken das Frühere nicht materiell, sondern innerlich symbolisch mitklingt. — Da man dieses nicht von der antiken Musik sagen kann, so folgt, dass die antike Musik dieser zur modernen Periode übergehenden Tonkunst nicht an Schönheit der Produkte gleichstehen kann. Jene mag sich etwa zu dieser verhalten wie eine Strohhütte oder eine Felshöhle zu einem bequemen, modernen Wohnhause, welches sich in der Folge zum Palaste und Tempel gestaltet. Schade nur, dass die heutige Ueppigkeit anfängt, das Innere dieser Kunstgebäude mit überflüssigem glänzenden Zierrathe zu lauter Prunkzimmern zu machen, so dass sie sich wieder sehnt nach den leeren Hütten der einfachen Vorwelt.

Unter den musikalischen Nationen Europa's war übrigens kein Unterschied im Systeme und im Geschmacke. Daher behauptet auch Mr. Fetis in seinem Journal Revue musicale, „dass in Italien, Deutschland, Frankreich, den Niederlanden, Spanien, England alle musikalische Produkte ohne merklichen

Unterschied gewesen.“ Aber schon hatten die Kompositionen der deutschen Gumpelzhaimer und Hasler eine besondere Physiognomie, eine Nationalfarbe angenommen. Diese neue Form, freiere Melodien in soliden, schönen, vierstimmig harmonischen Werken zu behandeln, ist durch einige grosse deutsche und italische Meister vervollständigt worden, wie wir uns im folgenden Kapitel überzeugen werden; nachdem sie die grosse Entdeckung des kleinen Septimen-Akkordes, dieser süssen Dissonanz, welche Monteverde (1550—1600) gefunden, und den von Viadana eingeführten Grundbass, Generalbass (Basso continuo), benutzen konnten.

Nun konnten mehrere Stimmen frei, aber ohne sich zu verlieren, um eine feste Säule tanzen, und einen geordneten Chorus bilden. „Unbeschreibbar ist, nach des feindenkenden Herders Schilderung (Kaligone p. 159) die Anmuth der Stimmen, die einander begleiten; sie sind Eins, und nicht Eins; sie verlassen, suchen, verfolgen, bekämpfen, verstärken, vernichten einander, und erwecken, trösten, schmeicheln, umarmen einander wieder, bis sie zuletzt in Einem Tone ersterben. Es gibt kein süsseres Bild des Suchens und Findens, des freundschaftlichen Zwistes und der Versöhnung, des Verlierens und der Sehnsucht und der Vereinigung und Verschmelzung, als mehrstimmige Tongänge in einem Chore.“

Dreizehntes Kapitel.

Moderne Musik. Nähere Entfaltung der Tongeheimnisse und Vorbereitung durch grosse Meister von der Mitte des 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Scarlatti, Lully, Keiser, Händel, Sebastian Bach, Hasse, Graun, Durante, Pergolesi. Ausbilder der Harmonie und des Geschmacks. Clavecin, Violino, Flauto traverso.

§. 78.

Das Geheimniss des innersten Wesens der Musik schloss sich mit diesen Erfindungen gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts vollends auf. In der ersten Hälfte verjagte der dreissigjährige Krieg Polyhymnien aus Deutschlands Fluren. Nur Jammer und Mordgeheul ertönte; bei Trinkgelagen verstummte das deutsche Lied. Die Musik des Marsches wurde erfunden, um durch den bestimmten Takt den geregelten Schritt einzuüben. Als man nach 1650 wieder Athem schöpfte, regte die Kunst bald ihre Flügel freier, als vorhin.

In Italien, wo der Verfolgungsgeist weniger wüthete, konnte sich die Musik zum Muster emporschwingen, und 50 Jahre lang sich als Gesetzgeberin erhalten. Beim Mangel antiker Vorbildungen bedurfte sie bei uns eines höheren Anstosses. Diesen erhielt sie durch grössere Freiheit des Geistes, den selbst die katholischen Länder im Gemenge blutiger Fehden von den protestantischen erhalten hatten. Freiere Denkart hatte Einfluss auf besseren Geschmack selbst an den Höfen Oesterreichs,

Frankreichs etc. Obgleich der K. Leopold und Ludwig XIV. intolerant waren, so waren sie doch leidenschaftliche Freunde der sich freier bildenden schönen Künste und insbesondere der Musik. Die Kunst gewann im civilisirten Europa eine seltene Höhe in einer neuen Sphäre, nämlich der sensitiven, intellektuellen Harmonie — die sie gänzlich von der antiken Einfachheit — und noch mehr von der Einfalt ungebildeter, unchristlicher Nationen geschieden hat. Am Schlusse unserer ästhetischen Betrachtungen werden wir vielleicht noch einmal in einem allgemeinen Ueberblicke eine Vergleichung unserer Musik mit derjenigen halb kultivirter Völkerschaften anstellen (§. 85.).

Als der Wettkampf der schönen Künste gegen Ende des 17. und im Anfange des 18. Jahrhunderts zur Entscheidung kam, endigte er sich zum Vortheile der tönenden Kunst. Die Kirchenform der Musik verbesserte sich wenig; in Italien zeichnen sich die Komponisten weniger aus, als in Deutschland; aber desto mehr in der Erhebung und Erweiterung der jüngeren Erfindung, des musikalischen Drama's, welches sich der Triplicität: der Melodie als materieller Erzeugung, des Forte und Piano, als dynamischer Kraft, der Harmonik als Vervielfältigung der Tonreihen — und nun auch des charakteristischen Zeitmaasses und der Verzierung bemächtigt hatte. Ehre und Reichthum, welche in den vorigen Jahrhunderten den Baumeistern, Bildhauern, Malern zugeflossen waren, wurden nun den Komponisten und Sängern zu Theil. Carissimi und Scarlatti sind die glänzendsten Sterne dieser Zeit.

Obgleich die Oper noch zu sehr blosses Augenspiel war, wobei Gedicht, Handlung und Mimik die Hauptsache, ohne höheres, geistigeres Interesse blieben: so erhob sie sich doch bald auch in

Frankreich und Deutschland zur Lieblingin dadurch, dass man weibliche Rollen durch Frauenzimmer geben liess, und den Gesang luxuriöser mit Instrumenten begleitete.

Eine Hauptsache zu ihrer Erhebung war wohl, dass mehrere Fürsten anfingen, selbst Musik zu treiben — z. B. der K. Maximilian II. spielte Violine und sang zuweilen in der Messe mit, und Leopold I. komponirte selbst, und liess in der Todtesstunde am Sterbebette noch Musik machen. Die Churfürsten von Baiern und Sachsen waren grosse Musikfreunde. Diese sind es, denen wir noch die Sammlungen damaliger Tonsetzer verdanken. Durch den neuen Reiz der dramatischen Singspiele gewann die Liebhaberei für Musik; wer sich bei den musikalischen Fürsten beliebt machen wollte, lernte Musik.

Eine dritte Ursache des schnellen Schrittes der Tonkunst nach ihrem Gipfel war die Vervollkommnung musikalischer Instrumente. Beim Gesange hat die Thätigkeit der Stimmwerkzeuge indirekte, ästhetische Wirkung; beim Instrumentspiele sind die Wirkungen im höchsten Grade ästhetisch. Die Begleitung der Singmusik war bis dahin noch sehr arm; die Instrumente blieben in enge Sphären gebannt; ihre Unvollkommenheit lähmte die Flügel der Tondichter; die Spieler konnten zu keiner bedeutenden Virtuosität gelangen, weil die Instrumente nicht Umfang genug hatten, und wenige Tonarten verstatteten. Man musste, um Abwechselung der Tonarten zu gewinnen, verschiedene Instrumente gebrauchen. Die Orgeln hatten gebrochene Klaviere, und gingen nur so hoch, als gewöhnliche Menschenstimmen. Vorzüglich in lutherischen und kalvinischen Kirchen verbesserte man die Orgeln; man trieb den Umfang der Klaviatur bis dreige-

strichen c, mit 4 Oktaven, und 2 Oktaven Pedal. Nun übten sich die Organisten, und viele zeichneten sich durch hohe Kunstfertigkeit und Phantasie aus. Das Flügel- oder Harfenförmige Clavecin vervollkommnete sich auch im Umfange, und ward Concert-Instrument.

Die Violine oder Kleingeige wurde erfunden. Bis dahin waren nur die Rebec mit 3 Saiten, Bratsche (Viola, Viole) mit 4 Saiten, und die Viol d'amore mit 5 bis 7 Saiten im Gebrauche. Alle drei Instrumente waren quartenweise gestimmt, nach der Idee der antiken Tetrachorde. Die ehemaligen Minstrels verwandelten ihren Namen in Instrumentspieler. Die berühmten Mechaniker in Cremona, Amati und Stradivari, gaben der Violine die bequemste Form für den menschlichen Arm und die menschliche Hand, mit der für die 4 Finger schicklicheren Quintenstimmung. Bis dahin — (1680—1720) spielte man, weil die Instrumente an die Singstimmen gebunden waren, nur auf der E-Saite bis $\overset{=}{a}$, höchstens mit dem kleinen Finger $\overset{\equiv}{b}$. Dieser Ton, als der gewöhnlich höchste der Knabenstimme, wurde nicht überschritten. Seit 1675 wagte man den ersten Finger in $\overset{=}{g}$ einzusetzen, und so bis $\overset{\equiv}{c}$ zu reichen. Nun wagten auch die Opern- und Oratorien-Setzer die Canto-Stimme bis $\overset{\equiv}{c}$ zu treiben.

Die gemeinen Flöten hatten keine Klappen; man brauchte sie nur in D und A, höchstens G Tönen, die Hoboe nur in C, F und B Tönen. Clarinetten gab es noch nicht; diese erfand erst Denner 1690, der auch die Flauto traverso verbesserte. Scarlatti brauchte kleine tragbare Orgeln. Wenn es hoch kam, so begleitete man

den Gesang noch mit Theorben, Harfen, Lauten; bei Kirchenmusiken, auf Thürmen gebrauchte man die ungeschlachteten Zinken zu der obersten Stimme der Alt-, Tenor- und Bass-Posaunen.

Lully hat gewöhnlich 2 Violinen und Bass, selten mehr als 4 Instrumente, in seinen Opern zur Begleitung angewandt. (Weiter von Instrumenten s. §. 86.)

Scarlatti führte das Ritornell ein — aber nur wenige Takte vor und zwischen dem Gesange. Beim Arioso-Gesange schwiegen mehrentheils die Instrumente; der Basso continuo begleitete denselben allein. Gegen Ende des 13. Jahrhunderts hatte man schon Viola di Basso (Basses de viole), — die Bratsche nannte man zu Lully's Zeit Tailles (Mittelgeige) und die Kleingeige petit violon (Rebec?).

Die neuen Erfindungen des grossen Carissimi, Verbesserung des Recitativs, der Arie in der Cantate und mannigfaltigere Figuren des vorhin höchst einfachen Basses führte sein Schüler Cesti am kaiserl. österreichischen Hofe, und Lully in Frankreich ein. Diesen Genie's und den beiden Deutschen Schütz und Theile verdanken wir eine neue Periode in der Tonkunst.

§. 79.

Lully macht, als originelles Genie, das sich aus sich selbst gebildet hat, in der Geschichte der Tonkunst einen Glanzpunkt. „Als Knabe hatte er in seinem Vaterlande Toscana ein wenig auf der Kleingeige gelernt. Als Küchenjunge übte er sich ohne Lehrer weiter, und reizte andere Diener am Hofe Ludwig's XIV. zum Spiele dieses Instruments. Er war es, der zuerst den ersten Finger in die zweite Position, nämlich in g einsetzte, um $\overline{\overline{\overline{c}}}$ er-

reichen zu können. Der König hatte 24 Violaspieler, welche gleichsam Kammermusiker waren. Lully brachte von seinen Kunstgenossen eine Bande von petits Violons zusammen, welche lebendiger spielten, als des Königs hochbezahlte Violaspieler. Der König hörte sie, und nahm sie in seine Dienste. Lully ward Direktor, stieg durch seine Kompositionen so in der Gunst seines Gönners, dass er zum Ritter, Rathe und Intendanten des Königs mit einer hohen Besoldung erhoben wurde. Er lebte nur 55 Jahre — allgemein in Europa verehrt. Seine Kompositionen, Menuets, Sarabanden, Murchi's lagen noch 1760 auf allen Clavecins.

Ausser 20 Opern, wozu Quinault schlechte prosaische Texte gefertigt hat, setzte er innerhalb 15 Jahren viele einzelne Vaudevilles, Chansons à danser, und 400 Menuet-chantans, und unzählige Handstücke für das Clavecin. Er war Haydn 100 Jahre vor dem grösseren Meister.

Man verband also noch Gesang mit Tanz. (S. Chr. Gesch. 6. Zeitr.) — Nie hat ein Musikus grössere Gewalt aufs Publikum ausgeübt; er hatte Genie, die grösste Thätigkeit und — Sparsamkeit. Er musste sich alles erst schaffen. Er komponirte seine Opern, war Direktor seines Orchesters, das er erst bilden musste; er war selbst Sing- und Tanzlehrer seiner Operisten.

Sein Verdienst um die Musik, insbesondere um die Oper, wird uns einleuchten, wenn wir eine Oper näher untersuchen. Und vergleichen wir seine Opern mit anderen vor ihm, so sehen wir, dass er der Oper eine ganz neue Gestalt gegeben. Wir wählen dazu eine seiner besten, Armida (101). Die Ouverture ist 32 Takte lang. Begleitende Stimmen sind: 2 Violinen, Basso, zuweilen 1 Flöte oder

Fagott. Violino primo spielt stets mit der obersten Singstimme. Die männliche, Tenor überschriebene, Bassstimme bleibt bei dem Instrumentalbasse, der mit der zweiten Violine die Harmonie bildet. Diese ist 2-, höchstens 3stimmig. Beim Tenorgesange sind die Violinen contrapunktirt, ohne die Melodie mitzuspielen. Die erste Violine steht im G-Schlüssel auf der untersten Linie, damit die obersten Noten nicht die Linien überschreiten. Die Skale reicht bis zur obersten Linie a, selten h. Der Canto singt nie über $\overset{=}{g}$; daher ist der Schlüssel des Canto auch auf die zweite Linie gesetzt. Die Chöre selbst sind nur zweistimmig. Die Zwischenspiele zur Erholung des Sängers heissen Rondeaux und Sarabanden. Zum Vortrage ist manchmal doux, selten forte, häufig ein kleines + zum Zeichen eines Vorschlags überschrieben. In anderen Opern findet man zuweilen auch noch Trompeten, bei heroischen Stellen kurz einstimmend.

Unter vielen seiner Schüler und Nachahmer zeichnete sich der Hamburger Kapellmeister Telemann aus, dessen Opern vorzüglich in Frankreich gefielen. In späteren Jahren wurde sein Stil deutsch. Er hat mehrere Jahrgänge für die Kirche gesetzt, die bis vor 60 Jahren in den meisten Kirchen Deutschlands sonntäglich aufgeführt wurden. In denselben tönt eine gewisse Frömmigkeit. Seine Hirten zu Bethlehem und sein befreites Jerusalem waren allgemein beliebt. Er sah auf richtige Deklamation und Tonmalerei. Diese war nur oft übertrieben — z. B. bei den Worten des Psalms: Stimmt an die Saiten — stimmen die Violinen quintenrein; bei der Unterredung Petri mit der Magd im Vorhofe des Hohenpriesters ist das Krähen des Hahnes nachgeahmt (NB. für Charfreitags-Musik).

Keiser, der vor ihm Direktor in Hamburg

war (102), und sich Schütz zum Vorbilde genommen — setzte mit mehr Geschmack 118 Opern mythologischen und geschichtlichen Inhalts. Die erste, Ismene, in seinem 19. Jahre, 1692; die letzte, Parthenope, 1734. Sie wurden in ganz Europa aufgeführt. Seine lieblichen Melodien und untadelige Deklamation nahmen sich Händel, Hasse, Graun zum Muster.

§. 80.

Mit diesem glänzenden Kleeblatte müssen wir noch Seb. Bach zum herrlichsten Namenstrausse verbinden. Mit ihnen geht die eigentliche Morgenröthe der deutschen modernen Tonwelt auf. Ihre Werke sind bis zum heutigen Tage Muster geblieben.

Händel, aus Halle, war S. Bach's Jugendfreund. In jugendlicher Kunstfertigkeit stand er Mozart gleich; er setzte schon im 9. Jahre ein Kirchenstück, im 15. zu Hamburg seine erste Oper Almeria, und erhielt 1699 nach Keiser die Direktion der Oper. In Italien setzte er für mehrere Städte Opern, und besiegte Scarlatti im Klavierspiele. Nach sechsjährigem Aufenthalte in Florenz, Venedig, Rom, Neapel — folgte er einem Rufe nach Hannover, und ging 1712 nach England, wo er Direktor der Oper wurde, und der englischen Nation Liebe für Musik und einen bestimmten nationalen Geschmack und Stolz darauf einflösste. Zwischen 1715—20 setzte er mehrere Opern, unter denen Radamisto einen unglaublichen Beifall gewann. Nachdem er sich eines Zwistes wegen unabhängig vom Direktor der Oper gemacht hatte, widmete er sich von 1737 an ganz der Komposition von Oratorien, und ward durch diese inspirirten Werke unsterblich. Wer kennt nicht sein Alexandersfest, seinen Messias,

Judas Maccabäus, Samson, Jephtha etc.? In seinem 24. Jahre machte er als Monarch in der Tonwelt in ganz Europa grösseres Aufsehen, als jetzt Beethoven oder Rossini — erhielt es sich 50 Jahre lang, erwarb sich ein grosses Vermögen, und sein Grab unter den grössten Männern der Nation in der Westminster-Abtei.

Seine Chöre haben eine Kraft und Erhabenheit, die keiner vor und nach ihm erreicht hat. Er figurirte auf- und abwärts die verschiedenen Stimmen in allen Arten des Taktes, und in gewagten Uebergängen, z. B. a b cis d etc. Seine Werke drücken wahre Empfindung und Phantasieschwung aus; er beseelte die alte Form, ohne sich ganz von ihr losreissen zu können, und führte das Solo im Chore ein. Arien sind ihm weniger geglückt; doch sind seine Melodien lieblich, und einige Solostücke, z. B. im Messias, höchst anmuthig und gemüthlich; sie müssen von einer klaren, festen, tragenden (portamento) Stimme blos mit Orgelbegleitung vorgetragen werden, wenn sie ihre volle Wirkung erreichen sollen; vorzüglich in der Kirche, wie wir sie von Bader in der Bremer Domkirche gehört haben. Seine Oratorien scheinen nicht zu gewinnen, wenn man sie, wie Clasing, Riem und v. Mosel mit Blasinstrumenten, die er selbst selten gebrauchte, modernisirend ausschmückt und überfüllt. Händel hat auf die Grossartigkeit der Orgel, auf deren Harmonie des Generalbasses, und auf Begleitung vieler Streichinstrumente gerechnet. Mit einem Worte, Händel und Seb. Bach haben den Stil für Gesang gänzlich geändert, und sich von allen übrigen Nationen im musikalischen Geschmacke getrennt. Händel hat 40 Opern und 26 Oratorien geschrieben. Die Sammlung, welche ein Engländer an Beethoven geschenkt hat, besteht aus 40 Foliobänden. Aber

seine Klavier-Concerte sind so arm gegen unsere Zeit, dass sie ein höchst mittelmässiger Spieler sogleich abspielen kann. Sie sind ohne Schwung, ohne Phantasie, ohne Geschmack, in einfältiger, steifer Gestalt, und haben weniger Charakter als die Lully'schen Sachen. Es ist nicht möglich, sie für sich oder für Andere zum Vergnügen zu spielen — und doch spielte er damals auf dem Clavecin so wundervoll, dass der grösste Klavier-Virtuos Scarlatti in Venedig sagte, als er ihn spielen hörte: „das ist der Sachse oder der Teufel." Wie hoch muss das Instrumentspiel in diesen 100 Jahren nach ihm gestiegen sein!!

§. 81.

Desto höher ist in diesem Fache Seb. Bach zu stellen, den alle guten Fortepianospieler noch studiren und noch mit Vergnügen spielen, wiewohl auf einen Umfang von 4 Oktaven beschränkt. Er zeigt in seinen Werken für Tastinstrumente die tiefste Einsicht in die Kombinationen der Harmonie, im Fluge der geregelten Phantasie mit immer neuen Formen. Seine Motetten sind grossartig, gewichtig, gelehrt im Contrapunkte — aber nicht so fliessend, wie Händels Chöre in grandiöser Einfalt.

Schubart nennt S. Bach einen Riesen, und vergleicht ihn mit Newton — in Rücksicht seines Tief- und Fernblicks in die Tonwelt, und Verwebungen im geheimen Systeme der Tonverwandtschaften mag die Vergleichung passen; weniger Forkels Vergleichung mit Homer. Doch möchte ich behaupten, dass er an Geiste Händeln nicht gleich stand.

So vortrefflich viele Bachische Rhapsodien sind, so ist doch selbst sein Kunstwerk, die achtstimmige Motette: „Ich lasse dich nicht" — keine Iliade. Aber sie zeigt den höchsten Gipfel

des doppelten Contrapunktes in der Verwebung mehrerer Melodien in höchster Einheit komplicirter Verhältnisse. Das zeigt Kunsttalent — aber kein Genie. Der Verstand schützte ihn vor Einförmigkeit — als Empfindung, Phantasie und Reiz der Melodie noch wenig vermochten. Seine Choräle sind unübertrefflich in Rücksicht der Fortschreitung der Akkorde, melodiösen Mittelstimmen und der Uebergänge. Seine Motetten sind zu Uebungen vortrefflich. Grosse Kunstwerke sind seine Orgelfugen. Seine Klaviersachen (Gigue, Allemanden, Fugen, Couranten), die für ihn selbst Fingerübungen waren (103), werden die Kenner stets bewundern. (S. Pentaide 8. Ges.)

Seine 11 Söhne haben seine Meisterschaft in Behandlung der Tastinstrumente fortgesetzt, modernisirt und verbreitet. Drei derselben haben sich als Orgelmeister und Klavierkomponisten ausgezeichnet. Friedemann, der älteste, war vielleicht der grösste Organist, der je existirt hat. Er ist aber durch unordentliches Leben für die Kunst verloren gegangen.

Emanuel, erst Kammermusikus des grossen Friedrich, dann Kapellmeister in Hamburg, komponirte viele Klaviersonaten in gefälliger Manier; sie müssen eigentlich auf dem Klavicordium gespielt werden; so wie sie Forkel spielte. Er schrieb auch: Ueber die wahre Art, das Klavier zu spielen. Sein Doppelchor: Heilig, und seine Osterkantate von Ramler sind achtungswürdig, nur sind die begleitenden Stimmen unbequem, weil er andere Instrumente wenig kannte. Seine grossen Klavier-Concerte sind vergessen, sie kamen zu spät; das Clavecin verlor bald nach ihm seine alte Zuneigung, durch das geschmeidige Pianoforte wurde es verdrängt.

Der jüngere Bruder, Christian, Direktor in London, hat mehrere Opern und Klaviersonaten komponirt, welche ohne Originalität, aber angenehm fürs Ohr und den Dilettanten willkommen waren, und für mittelmässige Spieler noch brauchbar sind.

§. 82.

Hasse war in seiner Jugend ein ausgezeichneter Sänger beim Theater in Hamburg. Dies hatte Einfluss auf seine wohlklingenden Melodien, vorzüglich auf seine Mittelstimmen. Nachdem er bei den Direktoren Theile und Keiser die musikalische Grammatik getrieben, bildete er sich bei Porpora in Neapel aus; komponirte in Venedig einige Opern, und wurde sächsischer Kapellmeister. Seine Opern gefielen vorzüglich durch den bezaubernden Vortrag seiner Frau Faustina — und durch italische Anmuth mit deutscher Gründlichkeit verbunden. Sein Oratorium: „Die Pilgrimme auf Golgatha," ist noch schön — und seine Opern — Sostrate in Neapel, Antigonus in Braunschweig, Artaxerxes in England komponirt, zeigen hesperische Klarheit, Heiterkeit und nördliche Richtigkeit. — Seine Sinfonien bezeugen aber auch die Armseligkeit der damaligen Instrumentalmusik. Sie bestehen aus 2 Violinen, 1 Bratsche, Bass, zuweilen 2 Flöten oder 2 Waldhörnern; bleiben aber stets dreistimmig; bei Forte gehen die beiden Violinen unisono, oder Bratsche und Bass in Oktaven, die Geigen bleiben in der Lully'schen Sphäre (104). Nach ihm bildete sich sein Nachfolger Naumann.

§. 83.

Graun ist würdig, dass wir auch ihm einen eigenen Paragraphen widmen. Ausser Händel ist

kein Komponist aus der ersten Hälfte des vorigen Säkulums in so frischem Andenken, als Graun, der Liebling des grossen Friedrich — durch sein Oratorium: Der Tod Jesu — geblieben. Der herrliche, religiöse und in Rücksicht der Sprache und der Poetik klassisch zu nennende Text von Ramler hat ihn in jedem Worte so begeistert, dass seine Noten wie inspirirt über die Worte gekommen sind. Es ist lauter Natur und Wahrheit — wer hätte treuere, ausdrucksvollere Recitative gesetzt? — wer wagt es, sie besser zu deklamiren? — Nie kann diese Deklamation übertroffen werden; in der Wahrheit liegt hier die höchste ewige Schönheit. Seine Chöre sind Händelisch, kraftvoll und rührend, contrapunktisch gründlich, seine Harmonien klingen klar, voll, ohne Ueberladung. Seine Arien-Melodien sind schön — nur die jetzt veralteten Rouladen gehören dem Operngeschmacke seiner Zeit an. Und selbst seine 30 Opern sind von jener Passion im Stile und Geschmacke kaum zu unterscheiden, so dass zu seiner Zeit fast noch kein Unterschied im Opern- und Kirchenstile zu bemerken ist. Seit Vollendung dieses durch des Königs Schwester (Friederike?) veranlassten Oratoriums — 1750 — ist diese Musik jährlich in Berlin aufgeführt worden. Das ausdrucksvolle, fromme Werk, und seine schöne Tenorstimme bei der Arie: „Ihr weichgeschaffnen Seelen," welche er für sich gesetzt, zog den grossen König an, flösste ihm Liebe zu deutscher Kunst ein (er war vorher Feind der steifen Kirchenmusik), so dass er nie bei der Aufführung dieser Passions-Musik fehlte, und bei der Nachricht des Todes seines Lieblings, 1759, eine seltene Thräne weinte (105).

Sein Te Deum auf die Prager Schlacht ist vielleicht die beste Komposition auf diesen ältesten

Musiktext. Seine Sinfonien hingegen sind eben so arm und langweilig wie Hasse's.

§. 84.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren in Italien die berühmtesten: Leonardo Leo, Durante, Thom. Baj, Pergolesi, Marcello, Jomelli.

Durante war von Scarlatti gebildet. Seine vor 100 Jahren geschriebenen Kirchenstücke sollen von grosser Wirkung sein. Seine Duetten sind zu nützlichen Singübungen bei Härtel herausgekommen. Er hat unsere jetzige Lehre von Tonarten festgesetzt. Dieser und der folgende waren Neapolitaner.

Leo übertraf, nach Piccini's Urtheile, alle italische Meister; ihm gelang das Grosse und Schreckliche, wie das Sanfte und Zärtliche. Vor ihm hatte keiner bei leidenschaftlichem Gesange künstliche Begleitung der Instrumente. Seine Kirchen- und Opern-Kompositionen sind Meisterstücke. Im komischen Singspiele erfand er das Rondo. Baj hat Palestrina's Einfachheit mit innigerem Ausdrucke des Gefühls, z. B. in seinem fünfstimmigen Miserere für 2 Chöre. Doch sind hier auch noch keine Melodien, blos ausdrucksvolle Harmonien zu hören. Die Oberstimmen haben kaum einen Umfang von 5 Tönen. Die Chöre wechseln aus keinem anderen Zwecke, als sich beim Mangel einer Instrumentalbegleitung einander abzulösen.

Marcello, ein venetianischer Patricier, als Dichter, Musikus und Schriftsteller berühmt, hatte durch lebenvolle Kantaten, vorzüglich durch die Tongemälde seiner Psalmen auf musikalische Kultur grossen Einfluss. Die Italiener nennen ihn den musikalischen Pindar und Mich. Angelo. Er nennt selbst seine Psalmen: Paraphrasen (106).

Die Uebersetzung ist von seinem Freunde Giustiniani manchmal abgekürzt, oder nach Bedürfniss des Tonsetzers erweitert. In Rom bestand 1821 eine Gesellschaft, welche sich wöchentlich bei dem Direktor Serletti versammelte, um diese Psalmen darzustellen.

Der melancholisch-gemüthliche Pergolesi, dessen Stabat mater und Salve regina sich in Rom wie bei uns im frischen Andenken erhalten, hatte in seinen Opern den gelehrten Stil verlassen. — Er besitzt bei mannigfaltigem Wechsel schöner einfacher Melodien eine reichere Harmonie, die sich beim Stabat mater in begleitenden Stimmen, zwei Violinen, Bratsche und Bass schwach andeutet. Durch Klopstock's unmusikalischen Text ist dieses gemüthliche Werk in Deutschland bekannt geworden.

Noch ist am Ende dieser Periode zu bemerken, dass das dramatische Requiem und der 59. Psalm von Jomelli aus einer frommen Begeisterung geflossen. Das erste, kurz vor seinem Tode gesetzt, enthält das Alterthümliche des vorletzten Jahrhunderts; das zweite Werk, Benedictus Dominus etc., ist ein Meisterstück. In seinen 30 Opern ist Reichthum schöner Melodien, Phantasie, Feuer, kühne Modulation. Er ist der Erfinder vom Crescendo und Diminuendo — und von vollstimmiger Begleitung.

Nach diesen Meistern scheint in Italien die wahre Kirchenmusik zu verschwinden, und wieder mehr den Charakter des Theaters anzunehmen.

Der ernste Stil hingegen erhielt sich noch eine Zeit lang in der Oper, bis auf Leo. — Die Muse der Töne war besonders durch ihn (1730) auf der Bühne eitler geworden und mit eitlem Flitterstaate in die Kirche zurückgekehrt. In manchen Fällen wäre es gut gewesen, wenn der Geist in

der äusseren Form belebter erschienen wäre. Vorzüglich hatte sich der Kapellmeister Caldara, dem Geschmacke der Kaiserin Maria Theresia zu gefallen, zu dieser Verweltlichung hingeneigt; da der steife Stil des regelgerechten Fux (107) nicht mehr schmecken wollte.

In Wien, Mailand, Florenz hörte ich 1820-21 diesen opernartigen Stil in den musikalischen Messen, z. B. in der Kapelle des verstorbenen Grossherzogs von Toscana, wo alle Sonntage eine andere Messe aufgeführt wurde. Dieser Fürst hatte eine der grössten Sammlungen musikalischer Messen. Man verweltlicht sich vielleicht zu sehr; aber dennoch scheint es mir gut, dass wir in Musiken, die zur Erbauung und zum Vergnügen sein sollen, wie von jenen Spielereien der Räthselkanons (s. oben §. 57.) und griechischen Tonarten, auch von der mathematischen Form der Fuge befreit sind. Diese Künsteleien sind gut, Tonsetzern zur Uebung, aber nicht zur Freude der meisten Zuhörer — auch aus dem gebildeten Stande. In Frankreich war die religiöse Musik, wie Mr. Fetis in seiner Revue musicale schreibt, ganz verloren; erst seit 1827 fängt M. Chopon an, die Pariser mit den Oratorien Händel's, Bach's, Jomelli's bekannt zu machen.

Den Uebergang zu der letzten grossen sensitiv-intellektuellen Periode machen noch einige ausgezeichnete Geister, welche wir zu einem folgenden Kapitel versparen.

Vierzehntes Kapitel.

Erhebung europäischer Tonkunst zu der modernen Musik — über alle Nationen; — auch durch vervollkommnete Instrumente, Pianoforte, Violoncello, Hoboe, Clarinette und freie musikalisch-poetische Texte. Metastasio, Gellert, Ramler, Wieland, Weisse. Bedingungen des musikalischen Textes.

§. 85.

Die sensitive Periode der lebendigeren Gefühlsdarstellung in der Melodie geht seit dieser Zeit zum sensitiv-intellektuellen Bewusstsein und zum absichtlichen Gebrauche der Kunstmittel über. So wie sich das menschliche Leben überhaupt allmählig entwickelt, und sich in den Lebensaltern vom Erwachen aus dem Nachtleben der Kindheit zum Besonnensein am Morgen — und bis zur Höhe des Mittags — stufenweise Ausbildung zeigt, so wächst jede Kunst, — die einfachste, wie die Baukunst, am ersten und schnellsten. Die Musik, als die vielfach-zusammengesetzte, bedurfte die längste Zeit zu ihrer höheren Stufe und zu ihrer vollendeten Männlichkeit, von welcher sie aber auch, wie das menschliche Leben, wenn es eine Zeit lang in unverändert scheinender Kraft — stille zu stehen schien, wieder herabsinken muss.

Indem der grösste Theil der europäischen Völker von den grossen Meistern des vorigen Kapitels zum Meridian der tönenden Kunstwelt gehoben wird, scheidet sich die sensitiv-intellektuelle Harmonie nicht blos gänzlich von der antiken,

blos melodischen Einfachheit, sondern vielmehr von der tönenden Einfalt halbgebildeter, vorzüglich unchristlicher Nationen.

Bei den Chinesen, Persern, Arabern, Türken, Mauren etc., die zum Theil an kultivirte Europäer grenzen — bleibt die Musik, wie ihre rohe Lebensart und ihre Kleidung, bis zum heutigen Tage in der hergebrachten Form im Tempel wie im Hochzeithause — ein unmelodisches, ungleich rhythmisches Geschrei und wildes Geräusch von steten Wiederholungen weniger Töne mit Geklingel und Geklapper, höchstens mit einem Trommelbasse, im Haupttone und in der Dominante, etwa mit der Terz moll abwechselnd — (wie wir schon §. 33. bemerkt haben).

Die Melodien der Sänger in Pekin sind so steif, unmelodisch, unsangbar (108), dass man nicht weiss, ob man es Gesang nennen soll. Die Chinesen lieben ihre Rohrpfeifen aus Bambu mehr als Saiteninstrumente, weil diese nach der Witterung verstimmbar sind. Doch haben sie bei aller Armuth 84 Tonarten, indem sie die Oktave in 12 halben Tönen und 7 solcher Reihen annehmen. Ihr Tonsystem steht, wie bei den Indiern und Persern, mit dem Laufe der Gestirne und dem Mondjahre in gleichem Verhältnisse. Ihre vollkommenen Töne sind f g a c d, später sind die Ergänzungstöne hinzu gekommen — h und e (als Leittöne). Sie haben Tonmesser, welche aus 13 Röhren bestimmter Tonfolgen bestehen, wonach die Instrumentmacher gesetzmässig die Instrumente einrichten müssen. Bei ihrer gebildeten Theorie sind sie der ausübenden Musik, nach Lord Macartney's Zeugnisse, höchst ungebildet.

Die Sängerinnen der Araber, eines ehemals vielgebildeten Volks, machen jetzt bei ihren Liedern ein abscheuliches Gekreisch mit falscher Stimme

(Fistel) durch die Nase (eigentlich ohne Nase), ohne regelmässigen Rhythmus und Stufenfolge (s. §. 49. am Ende). Dies bezeugt Mr. Villoteau, der mit Bonaparte in Aegypten war, und gute Beobachtungen über die ältere Musik der Aegypter, über nationale und religiöse Gesänge, über Melodien und den Rhythmus der Araber machte (109).

Man sollte meinen, die nähere Nachbarschaft der Griechen mit Italien und der mit Frankreich verbundene Handel, wie auch das mit dem römischen Christenthume nahe verwandte, religiöse Ceremoniel müsse sie mit der verbesserten Tonkunst bekannt gemacht haben. Aber dies ist nicht der Fall. Einige Chöre, Hymnen und Litaneien, welche ich durch einen russischen Officier von Popen aus Kirchen zu Moskau und Kiew erhalten habe, wie sie dort blos durch männliche Stimmen aufgeführt werden — sind den Griechen ganz fremde, modern italienische Erzeugnisse, die wahrscheinlich aus Süddeutschland über Petersburg dahin gekommen sind.

Die Neugriechen, welche bis zu ihrer Unterdrückung im 15. Jahrhunderte in der Kultur stehen geblieben, und unter dem Drucke der barbarischen Muselmänner in Rücksicht wissenschaftlicher und künstlicher Bildung in der letzten vierhundertjährigen Sklaverei keinen Antheil an europäischer Kulturentwickelung und Versittlichung durch neuere Ideen der Religion und der Poesie nehmen konnten, liefern uns vielleicht noch einen Rest der antiken Musik durch Tradition, wenn wir näher mit ihnen bekannt werden.

Die Melodien dieser Musik, wie durchreisende Helenen im Gesange gezeigt haben, sind von beschränktem Umfange — nach dem Guidonischen Systeme fortschreitend. Es fehlt ihnen der bestimmte Rhythmus verschiedener Taktarten. Alle

Melodien bleiben im Taktmaasse der Texte und der Wortsylben, die Bewegung ist fast immer dieselbe bei gleichen Versen und Strophen. Die Harmonie ist unisonisch, wie bei den Kosaken und Türken; an unsere moderne, seit Anfange des 15. Jahrhunderts ausgebildete Harmonie ist nicht zu denken. Die Tonarten liegen meist in moll, und die Modulationen bleiben in den nächsten zwei Grundtonarten und im verwandten Mollakkorde, genau so, wie die 6 neugriechischen Gesänge, welche Forkel seiner Geschichte einverleibt hat, und wovon man zwei Proben im Anhange findet, No. 25. 26. Forkel nennt sie mit Recht Dudelsacksmusik.

Die Gesänge einiger bei uns durchwandernden, sonst gebildeten Griechen zeigten entweder eine Annäherung an italienische Kanzonen, oder eine Aehnlichkeit mit der obigen Singweise, ein verschwommenes Schwanken der Melodien — tremulirendes Aushalten bei langen Sylben und am Schlusse, welches der Viertels-Töne wegen — d. i. ihrer enharmonischen Unstetigkeit und Unbestimmtheit der Skale wegen, nicht in Noten zu setzen ist. Und von Kirchenmusik wussten sie nichts. Selbst den häuslichen Gesang der vornehmeren Griechen beschreiben die Philhellenen als unerträglich für gebildete Ohren.

Die religiöse Musik konnte auch nach ihrem kirchlichen Gebrauche keine Fortschritte und Erweiterungen machen, weil bei ihrem Kultus nur gewisse Sänger angestellt sind, welche die wenigen Worte, wie Kyrie eleison — zwei-, höchstens dreistimmig tausendmal wiederholen — während die Gemeinde keinen ordentlichen Gesang mitsingt — nur gebetartig und ohne Ordnung mitbrummt. So war es beim griechischen Kultus in Triest und Livorno noch 1820, wie ich vor 50 Jahren in Kiel beobachtet habe. Obgleich in den ersten christlichen Kirchen

die griechischen Hymnen mit ihren Melodien nach Italien gekommen sind, so ist doch im 15. und 16. Jahrhunderte durch die contrapunktische Technik hier dem Geschmacke eine gänzliche Veränderung gegeben worden. Hingegen ist bei der politisch und religiös im 4. und 6. Saeculum getrennten griechischen Kirche die Urmusik der ersten Christen in Byzanz — und hernach in Russland, Novogorod etc. geblieben. Ihre jetzige Kirchenmusik ihrer Archimandriten ist modern und von einer fremden, neuen höheren Kulturstufe. Dies bestätiget der Metropolitan Eugenius in Petersburg. (S. 41. Heft der Caec. 1829.) Diesem zufolge ist die Kirchenmusik in Russland im J. 1000 mit der christl. Religion eingeführt worden. Wladimir der Grosse vermählte sich mit einer griechischen Prinzessin, und wurde ein Christ. Die Musik war anfänglich blos unisonischer, recitativischer taktloser Gesang, nach dem Accente des Sylbenwerthes prosaischer Worte (Säulengesang genannt), welchen gelernte Vorsänger leiteten. In Byzanz verzierte man ihn in häuslichen Zirkeln (hiess deswegen cantus domesticus), und begleitete ihn mit Hauptton und Quinte (ohngefähr wie No. 17. im Anhange). Die Form ging in die Kirche über. Es kamen 1053 drei griech. Sänger nach Kiew, und brachten den dreistimmigen symphonischen Gesang (cantus dom.) mit verschiedenen Weisen und Manieren (cantus figuratus) in Gebrauch. Dieser ist geblieben, wie ich ihn in angezeigten Orten gehört habe. (S. im Anh. No. 26.)

In grossen Städten Russlands soll an hohen Festen bei Lobgesängen der 4, 8, 12, 16stimmige symph. Gesang gebräuchlich, doch im Bulgarischen, Kiewischen, Nowogorodischen nach verschiedenen Methoden im 17. Jahrh. vom Patriarchen Nicon eingeführt sein. Am Ende dieses Jahrhunderts ist

auch die Guidonische Tonschrift, und endlich im 18. Jahrh. unsere Notenschrift und der Takt angenommen worden. Dadurch ist die alte gehäkelte Notenschrift (ähnlich den Neumen — s. §. 55. und im Anhange No. 13. u. 14. — und Forkel in s. Gesch. I. p. 445) ganz unverständlich geworden, ob sie gleich in alten Kirchenbüchern aufbehalten wird. Der alte, taktlose Gesang soll noch in slavonischer Sprache in einigen russischen Kirchen und in Servien beibehalten sein. Die Neugriechen sollen rhythmische Verse der Psalmen angenommen haben.

In den Hauptstädten Russlands hat schon unter der Kaiserin Elisabeth der ital. Kirchengesang Eingang gefunden; und Katharina II. liess den musikalischen Ritus durch ital. Komponisten, z. B. durch Galuppi, dem griechischen Kultus anpassen. Daher unterscheiden sich einige Chöre, die ich durch einen russischen Officier aus Moskwa erhalten, nicht vom italischen Stile. Wahrscheinlich ist in ganz Griechenland kein einziges Fortepiano; in den Kirchen sind wenigstens keine Orgeln.

§. 86.

Zu dieser höheren Stufe zu gelangen, waren zwei äussere Mittel nothwendig: Vervollkommnung einiger Hauptinstrumente und eine musikalische, sangbare Sprache.

In Rücksicht des ersten Mittels gedenken wir, zu noch einiger Erörterung des 78. §., der Vervollkommnung der Tast- und Streichinstrumente, und einiger Blasinstrumente.

Zwischen 1650 bis 1725 sind die besten Orgeln neu gebaut oder verbessert. Ihre Vorzüge bestehen in Umfang, Kraft und Klarheit, ihre Fehler in der schwebenden Temperatur der Stimmung, so dass keine Quintenreinheit und keine Charaktere

in den Tonarten zu bewirken sind, wodurch es einerlei ist, ob man aus C, Des, D, Es oder E spielt; nur für die Singstimme ist die Höhe nicht gleichgültig. Es gibt Orgeln mit 3 Manualen, mit mehr als 60 Registern, worin Posaunenstimmen von 45 F. Länge, Principale von 16 F. — und durch die Metalle und Holzarten und den Mechanismus mancherlei Nachahmungen anderer Instrumente, sogar der Menschenstimme, versucht sind. Die besten Orgeln mögen in Antwerpen, Harlem, Salzburg, Mannheim, Halberstadt, Dresden sein — wo bei der Kraft und Schönheit des Klanges ein leichtes Spiel möglich gemacht ist. In Italien sind die meisten Orgeln noch mangelhaft. Selbst in England sind sie nicht gross, und mehrentheils ohne Pedal. Nur im Mailändischen sind in der neuesten Zeit Verbesserungen erschienen. Die solide, von Arp. Schnittger 1696 gebaute Domorgel in Bremen hat eine promt ansprechende Kraft, die Marienorgel in Lübeck und die Katharinenorgel in Hamburg zeichnen sich durch schönen Ton aus.

Der bessere, begeisternde Gesang in protestantischen Kirchen, welcher im 16. Jahrhunderte geweckt war, ist gewiss ein Hauptantrieb zu ihrer Vervollkommnung gewesen. Piacenza hat die neueste, beste von Gerosi aus Bergamo, mit grosser Ausdehnung des Klaviers und bestimmtem Wechsel des Forte und des Piano.

Auf der Orgel hat der Contrapunkt seine eigentliche Heimath; die Phantasie, die poetisch-musikalische Dithyrambe findet hier ihr Gebiet zur Darstellung. Da sich aber diese nicht wohl erlernen lässt, so gibt es nur wenige Organisten, besonders in unserer flüchtigen Zeit und bei unserem flatternden Geschmacke, welche die Orgel nach Inhalt des Liedes und der Bedeutung des Festes zu behandeln wissen, wie vor 100 Jahren. Ueberdies

fordert ein gutes Orgelspiel körperliche Stärke und Schnellkraft, und geistige Gewandtheit, Phantasie und Gefühl — zu den momentanen Schöpfungen.

Man schätzte vor 100 Jahren die reisenden Orgelmeister höher, als alle anderen Virtuosen. Man reiste nach Lübeck, um einen Buxtehude, nach Hamburg, um einen Reineck auf der Orgel zu hören. Da das Instrument seine Würde in der Grösse und Kraft zeigt, und nur in Kirchen bestehen konnte, so übten sich andere Musikfreunde wenig darauf; sie mussten sich an das zarte, melancholische Clavicordium halten, welches seiner Schwäche wegen fürs gesellschaftliche Vergnügen am Schlusse dieser Periode nicht mehr genügen konnte, indem es alle andere Instrumente überschrien. Auf beiden Instrumenten war vor 100 Jahren Theile, Kapellmeister des Herzogs von Gottorf, und nach ihm Sebastian Bach der grösste Meister. S. §. 81.

Silbermann in Strassburg und Stein in Augsburg verfertigten noch vor 60 Jahren das Clavi-Cembalo. — Allein es verstattete kein musikalisches Kolorit. Die Familie Bachs, Wagenseil, Schobert etc. waren bis dahin die berühmtesten Künstler darauf gewesen.

Die bessere Erfindung unseres jetzigen Pianoforte hat auch dieses Instrument verdrängt, weil es mehr Tonfarben durch Stärke oder Schwäche des Anschlags, wovon es den Namen hat — verstattet. Diese herrliche Erfindung verdanken wir dem Organisten Schröder in Nordhausen, der es 1717 erfand, indem er die Hämmerchen, womit die Hackbretsaiten oder die tönenden Stäbchen der Strohfiedel von oben mit freier Hand geschlagen wurden, unter den Saiten auf dem Hebel der Taste anbrachte. Auch dieses Instrument erhielt durch Silbermann und Stein seine bessere Einrichtung.

Es kam erst nach 1770 zum allgemeineren Gebrauche. Späth in Regensburg und Friderici in Gera machten damals in kleiner, besonders Tafelform der alten Klaviere wohlfeile Instrumente, und beförderten dadurch die schnelle Steigerung des Klavierspiels und der Musikliebe. Die Vollkommenheit dieses Instruments hat durch englische, französische und Wiener Künstler fast ihr Ziel erreicht — und dadurch das Zauberspiel der neueren unzähligen Virtuosen und Kunstdilettanten möglich gemacht — auf Pianoforte's von Streicher in Wien, Braghtwood in London, Erard in Paris etc.

Die von Amati, Stradivari und dem Tyroler Stainer bequemer eingerichtete Violine kam durch Corelli in Ruf. Dieser Künstler setzte zuerst in $\overset{\equiv}{a}$ ein, und bewirkte eine Revolution im Instrument-Spiele. Die Geige kam durch Scarlatti, Tartini etc. in die Mode, indem ihre schönen, vollen Töne, edlen, singenden Melodien, und ihre empfindungsvollen Vorträge Allen gefielen. Man blieb noch 1770 in der Sphäre von dritthalb Oktaven — allgemein in Europa. Lolli erregte zuerst mit Läufen und Sprüngen in unerhörte Höhe allgemeines Staunen, 1770—80 (110). In neuerer Zeit haben Viotti, Kiesewetter, Paganini und hundert andere Virtuosen zu vierthalb Oktaven, das Non plus ultra, getrieben. Es wurden für dies allgemeinste Instrument Sonaten, Duo's, Trio's, Quatuor's, Quintetten, Concerte, duettirend mit Pianoforte und anderen Instrumenten komponirt, worin Boccherini, Benda, Stamitz, Fiorello, Viotti im vorigen Jahrhunderte treffliche Werke geliefert haben. —

Eins der vollkommensten Instrumente in Rücksicht der Einwirkung auf Ohr und Gemüth ist das

in neuester Zeit beliebt gewordene Violoncello (kleine Grundgeige, im Gegensatze von Violone, Grundbassgeige). Es ist erst seit 100 Jahren von einem französischen Abbé erfunden, und durch eine leichtere Bogenführung und violinmässige Stimmung in reinen Quinten über die vorhin gebräuchliche Gambe (Viola di gamba, Kniegeige) gesetzt worden. Es dient als Soloinstrument und als begleitender Bass. Am Ende des vorigen Jahrhunderts reisten als Virtuosen auf diesem Instrumente Schlick, Triklis, Mara, La Porte etc. Ihre Concerte sind schon vergessen. Dieses höchst schwierige Instrument hat seinen Ruhm und Beifall hauptsächlich Bernhard Romberg zu verdanken.

Die Hautbois kam zuerst durch die Familie Besozzi in Ruf, indem sich 1735 zwei Brüder im Conc. spirit. in Paris hören liessen. Sie erregten einen Enthusiasmus für dieses Instrument, dass bis 1770 Virtuosen dieses Namens berühmt waren. In Deutschland zeichnete sich 1780 Barth aus.

Die durch Denner schon verbesserte Querpfeife erhielt durch Quanz eine grosse Verbesserung durch eine grössere Länge, tiefere und höhere Töne, und durch besseres Verhältniss der Intervalle. Er reiste als der grösste Künstler seiner Zeit 1730—50 — mit seiner zuerst zum Soloinstrumente erhobenen Flauto traverso, wie er sie in Italien nannte (111). Er ward der Lehrer des grossen Friedrich, dessen Liebhaberei für Musik er sehr gehoben und für den er mehr als 300 Concerte und Soli gesetzt — und so durch seinen königlichen Gönner und Freund die Musik überhaupt in Deutschland empor gehoben hat.

Das Instrument aber, welches alle Blasinstrumente an menschenähnlichem Tone, an Umfang und Stärke, an Schmelz und Reiz — selbst die menschliche Stimme übertreffen kann und vielleicht

übertreffen wird — ist die vor 140 Jahren vom oben genannten Flötendrechsler Denner in Nürnberg veredelte Schalmei, die jetzt beliebte Clarinette. Sie war bis zu Mozarts Zeit nur ein gemeines Bauern-Instrument geblieben. Seit ihrer neuesten Verbesserung durch viele Klappen von Iwan Müller und Hermstedt ist sie eins der ersten Solo-Instrumente geworden.

Den Tondichtern wurden durch diese Hülfsmittel weite Gefilde eröffnet, um die musikalische Kunst überhaupt zu erweitern und zu steigern, für den Gesang eine stärkere, malerische, charakteristische Begleitung, und neue vielfältige Reize in der Oper, im Oratorium, im Conzerte zu gewinnen, und die Musikliebe fürs Haus und für das gesellige Leben zu befördern; ja das Leben selbst durch reichere, geistigere, edle Genüsse und reine Freuden einer ästhetischen Versittlichung zuzuführen.

Man möchte nur mit Mr. Fetis (Revue mus. 27. 1.) bedauern, dass die grosse Liebhaberei fürs Pianoforte (auf welchem man vollkommen harmonisch, 3-4-5 etc. stimmig spielen kann), die geselligen Verbindungen für andere Instrumentalmusik, Trio's, Quartetten, Quintetten zu spielen, welche noch vor 20 Jahren blühten, aufgehört haben — zumal man jetzt alle Werke, die für andere Instrumente gedacht sind, fürs Pianoforte aptirt, und dadurch das solitäre Spiel befördert.

§. 87.

Dramatische Musik war zwar schon vor dem 18. Jahrhunderte geschaffen (§. 76—78.); aber dramatische Dichter, die den Tonsetzern Winke und Anstösse zu charakteristischen Tongemälden geben, fehlten noch. Metastasio ist der einzige Dichter, der (1730), vom dramatischen Geiste durchdrungen, Situationen für lyrischen Gesang zu finden

wusste — besonders zu schönen Arien, wodurch die Komponisten schöne fliessende Melodien und reizende Harmonien, wie damit gegeben — finden konnten. — Dies gelang den italienischen Tonsetzern am besten, weil sie das Musikalische der Sprache und des fliessenden Reims am lebendigsten in ihrer Muttersprache fühlten (112).

Wie 200 Jahre früher die gemüthlicheren Religionslieder schönere Melodien in den protestantischen Kantoren und Organisten erweckt hatten, so erweckten seine melodisch-harmonischen Verse die Opernkomponisten zu neuen Tondichtungen. Klarheit, Wohllaut, Anmuth seiner Sprache, fliessender, bestimmter, für den musikalischen Takt passender Rhythmus stimmt zu dem musikalischen Ausdrucke des Gemüthszustandes. — Ohne Anstrengung, ohne erschlaffende Leidenschaft fliesst Alles in leichter Bewegung fort — stets im Gebiete des Anstandes. Die häufigen Kompositionen seiner Texte wurden bis zu Ende des letzten Jahrhunderts in ganz Europa aufgeführt.

In der deutschen Sprache hat die schöne Literatur, ausser einigen Liedern Hagedorns und mehreren früheren Kirchenliedern, vor 1750 fast keine reinen, mit Geschmack gedichteten musikalischen Texte aufzuweisen. Mit den damals in Leipzig vereinten schönen Geistern, A. Cramer, Gellert, Klopstock etc., bald darauf mit Lessing, Wieland, Ramler etc. — erwachte der ästhetische Sinn für die Schönheit der deutschen Sprache.

Von Klopstock sind zwar nur wenige Oden eigentlich musikalisch — doch sind mehrere als Kanzonen gesetzt worden — von E. Bach, Gluck, Neefe etc. Gellert's, Cramer's, Münter's etc. religiöse Oden, Psalmen und Lieder sind vielfältig zu Chorgesängen, Motetten von E. Bach, Schulze, Kunzen, Rolle, Reichardt, Schicht

etc. angewandt worden. Man fühlt den Melodien die Empfindungen der Tonsetzer an. Mendelsohns Psalmen begeisterten den gemüthlichen Fasch, und Ramler hat durch seinen Tod Jesu Graun zur Unsterblichkeit geholfen; seine Geburtsfeier Jesu hat Türk und seine Auferstehungskantate Em. Bach zu bleibenden Tondichtungen geweckt. Pazke's Tod Abels und Niemeiers Abraham auf Moria von Rolle als Oratorium in Musik gesetzt, enthalten viel Schönes — Weisse's Operetten, von Hiller in Musik gesetzt, erweckten das deutsche Volk für schöne Melodien. Gotter's und Gerstenberg's Duodramen, Ariadne und Medea, sind von Georg Benda mit malenden Melodien begleitet. Wieland's Alceste ist von Schweizer — und sein dramatisirter Oberon von Wranitzky gesetzt. Die gemüthlichen Dichter Hölty, Voss, Göthe, Mathisson haben den Tondichtern auch der folgenden letzten Periode unendliche Schätze zu neuen Formen eröffnet, zu lieblichen Liederkompositionen, worin sich Reichardt, Neefe, Beethoven, von Weber und hundert Andere beliebt gemacht haben.

Zu den wenigen musikalischen Texten neuester Zeit gehört Fr. Kind's Freischütz, dem M. v. Webers neue Tonform unendliches Interesse verschafft hat. Der Chezy Euryanthe ist in Rücksicht des Flusses der Sprache, des Rhythmus, der Reime musikalisch; allein es mangelt dem zu weichlichen Texte alle Verschiedenheit der Charaktere und Kraft — also lyrische Mannigfaltigkeit, die durch Wechsel der Tonarten nicht zu ersetzen ist. Der Text zu seinem Oberon hat aber als Uebersetzung unerträgliche Härten, und ermangelt wegen des, durch den englischen Originaltext veranlassten, holperichen Rhythmus aller musikalisch vollendeten Schönheit, wenn auch durch das Pretiöse der

Musik übrigens der wahren musikalischen Schönheit und Einheit des Ganzen kein Abbruch geschähe. Es bleibt diese luftige Zauberoper ein Zwittergeschöpf von historischer Cantate, von lyrischem Oratorium und einer schlecht dramatisirten Oper. Die schönen Einzelheiten, an denen Weber sein Genie verschwendet hat, können das Ganze zu keiner Einheit erheben. Das Hauptinteresse gebührt dem Genie des romantischen Dichters — Wieland. Und den Beifall des Publikums verdankt diese Oper den prächtigen Darstellungen in London, Dresden, Berlin. Gleiches mag von Lindpaintner's Vampyr, von Wohlbrück gedichtet, gelten, dessen musikalische Worte und reiche Musik am ekelhaften Gegenstande verschwendet sind.

§. 88.

Aus diesen Bemerkungen geht für Komponisten und Sänger die Weisung hervor, dass sie beobachten, was musikalische Poesien sind, und wie sich lyrische, musikalisch klingende Poesien von wirklich musikalischen, komponirbaren Texten unterscheiden, wie es poetischschöne Lieder geben kann, die keine gefällige rhythmische Behandlung vertragen. Diesen noch wenig betrachteten Gegenstand müssen wir etwas festhalten, ehe wir zu den verschiedenen Formen musikalischer Darstellungen und den näheren Bedingungen musikalischer Schönheit fortschreiten.

Wir wollen einen Unterschied festsetzen

I. zwischen poetischen Texten, welche nicht musikalisch sind, weil sie keine fliessende Sprache und keinen musikalischen Rhythmus haben, z. B. *a*) der Hexameter oder Pentameter — weil die Cäsur in der Mitte ungewiss ist, und der Gedanke oft in die folgende Zeile übergeht. — Ausnahme von Voss:

„Frühlinge blühn und reifen; es blüht und
reifet die Jungfrau,
Selbst nicht wissend wie hold, Freundinnen
lieb und dem Freund."

b) Der Alexandriner und ähnliche neugriechische 6 oder 7füssige Verse:
„Der Weise bleibt sich gleich im Schooss'
erwünschter Freuden" etc.
von Wieland. — Durch die Theilung, wie hier — bemerkt man das Schleppende weniger. (S. am Ende des 7. Ges. der Pentaide im nächstens folgenden 3ten Theile.)

c) Sapphische und Horazische Versmaasse, welche Klopstock gebraucht, z. B. im 3. Ges.
„Willkommen, o silberner Mond" —
sind aber vortrefflich für die Deklamation, auch von Gluck glücklich in Musik gesetzt.

d) Wenn der Rhythmus ungleich ist, bald jambisch, bald trochäisch, wie oft im Französischen, z. B. im ersten Ges.:
„An Bord, an Bord, ihr Seegefährten" —
nach dem französischen Marsche: Allons enfans de la patrie, — oder Schillers: „Nimmer glaubt mir" — im 11. Ges. — oder im 2. Gesange: „Säuselnde Lüfte" etc. Hier ist eine musikalische Sprache, und doch nicht für Musik. Daher hat Schiller die Melodien seiner Lieder erschwert, z. B. „drei Worte nenn' ich euch Inhaltsschwer."

e) Wenn in der Mitte einer Strophe von 6 oder mehreren Zeilen kein bestimmter Abschnitt des Gedankens Statt findet, oder gar der Gedanke nicht mit der Strophe endigt, z. B. im 2. Ges. „Wie ein Pilot" etc. von Langbein; oder im 6ten: „Nimmer ruht es in dem Innern" etc. von A. Müller. Im letzten kann der Wohlklang der wechselnden Reime und reicher Ge-

dankeninhalt leicht einen Missgriff verursachen. So in einigen Melodien zu Klopstocks naivem Liede: „Ich bin ein deutsches Mädchen," und Voss Weinlied: „Der Wein erfreut des Menschen Herz."

f) Wenn Monotonie entsteht, indem alle Zeilen, besonders einer langen 6—10zeiligen Strophe, sich mit lauter männlichen oder blos weiblichen Reimen — oder auch, wenn sich die Strophen überhaupt mit weiblichen Sylben endigen, z. B. von Herder am Schlusse des 12. Ges.; oder in der Mitte dieses Gesanges: „Blumen, Worte und Gedanken" von Seckendorf; auch das schöne Lied von Hölty: „Blumen auf den Weg gestreut," wird durch den weiblichen Endreim schleppend. Desto musikalischer ist sein erquickliches Lied: Wer wollte sich mit Grillen plagen? Diese höchst musikalische Sprache in Worten und Reimen — kann einen zartfühlenden Tonsetzer leicht zu ungefälligen Melodien verleiten. — Die ungleichen und zu langen Strophen verstatten keine feste Melodie — aber Deklamation improvisirend am Pianoforte. Oder am Ende des 10. Ges.: „Gehab dich wohl" — wo die letzten 5füssigen Zeilen keine gefällige Cadenz zulassen.

II. Musikalische Texte können die poetische Vollkommenheit entbehren, wenn sie nur bei musikalischem Rhythmus interessante Gedanken und gemüthliche Empfindungen enthalten und erregen, und einen bestimmten Charakter ausdrücken — z. B. im 1. Ges.: „Was gleichet uns freudigen Schiffern im Kahn" — von Overbeck; im 3. Ges.: „Der mein Thun zu meistern denkt" — von Hagedorn; und: „Die Blume der Gelegenheit" — von Opitz; der Text der Zauberflöte von Schikaneder. — Bei kurzen

Strophen kann man die Einförmigkeit vermeiden, wenn man zwei Zeilen zusammen nimmt. Aber diese zu gewöhnlichen Rhythmen werden leicht im Takte gemein.

Der belehrte und gebildete Tonsetzer muss also in der Wahl seiner Texte vorsichtig sein, um Schwierigkeiten zu vermeiden und Zuneigung der Sänger und Zuhörer zu gewinnen. Ich habe daher in der Pentaide auf solche Texte aufmerksam machen wollen, worin sich poetischer Rhythmus vereinigt.

I. Unsingbar werden Texte, welche zu lang sind, z. B. im 4. Ges. auf Haydn: „Von Wien aus hallen seine Töne" — 10. Ges. auf Beethoven: „So weit der Erde" etc. — enthält viele Strophen, daher es besser zu deklamiren ist, als zu singen. Lange Oden und Lieder sind eigentlich überhaupt nur zum Vorlesen, wenn sie nicht durchkomponirt sind — wie Schiller's inhaltreiches Lied des Sängers der vier Weltalter — das sonst musikalische: Seht, wie die Tage sich sonnig verklären — von Salis — oder Bürger's höchst musikalisch-gemüthliches Lied an die Hoffnung: Wohlthätigste der Feen! Selbst Göthe's berauschendes Lied: Mich ergreift, ich weiss nicht was — ist zu lang zum geselligen Gesange.

II. Schicklich sind zum musikalischen Rhythmus: *a*) Im trochäischen Versmaasse, z. B. im 5. Gesange: „Selig, selig, wer gefunden." — Nur muss der Tonsetzer die weiblichen Endreime in die Cadenz zwingen, damit kein Schleppen entstehe. Daher ist derselbe Rhythmus mit männlichem Schlusse im 10. Ges.: „Neu erquickt vom leichten Schlummer" — und im 9. Ges.: „Wann, o Schicksal" von Salis — leichter mit einer Melodie zu versehen; am leichtesten die vierzeiligen Lie-

der in diesem Takte, wie im anakreontischen Liedchen von Gleim: „Rosen pflücken, Rosen blühn — im 12. Ges.: „Selig sind die Feierstunden" — und durch Wiederholung die achtzeiligen, wie im 7. Ges.: „Jeder Freund der Kunst soll leben." Bei diesen sind neue Formen der Melodien desto nothwendiger. Im Schlussliede des 8. Ges.: „Die du dich mit Aehren kränzest," von Gerstenberg, singt sich die Melodie schon im Texte.

Wenn dieser Rhythmus in 12zeiligen Strophen mit einem Chore von 4 Zeilen wechselt, wie im Schillerschen Freudenliede, und die letzte Zeile sich mit einem weiblichen, nach des Dichters Absicht — verhallenden — Reime endigt, so wird der Gesang schleppend. Eine Verbesserung scheint mir in dieser Absicht das Sternlied im 11. Ges. der Pentaide.

b) Beispiele im jambischen Versmaasse: im 6. G. „In diesem Tempel schöner Flur" — würde zu lang sein — wenn das Chor nicht einen anderen Rhythmus bekäme; im 7. Ges.: „Der Abend senkt mit süsser Ruh" — der Choral: „Die Welt erlag in Satans Macht" im 8. Ges. — Am gefälligsten: „Seht, wie der schöne Wald von Eichen!" da hört man die Waldhörner tönen.

c) Im daktylischen Rhythmus: „Tage der Wonne" — von Göthe im 5. Ges.; „Es lebet der Künstler," im 8., und: „Ich ehre die Blume" — im 11. Gesange; — von Thümel's Reiselied: Fröhlich und wohlgemuth.

Man muss beim Lesen eines Stückes die Melodie in der Einbildung schon mithören. Diese muss der Komponist festhalten — dann wird er auch den rechten Takt und die wahre Schönheit des Tones und der Melodie gefunden haben.

§. 89.

Bei dieser Gelegenheit wollen wir bemerken, dass man in neuer Zeit einen genaueren Unterschied gemacht hat zwischen der Form und dem Stile des Liedes, der Motette, der Kantate, des Oratoriums und der Oper. Früher machte man wenig Unterschied, ob ein Stück vom Blatte oder auswendig, in Ruhe am Instrumente im Zimmer, oder mit Aktion handelnd gesungen werden sollte. Jede Form kann ihre eigene Schönheit haben.

Das Lied soll nur Einen Gedanken, und noch mehr, nur Eine Empfindung aussprechen. Daher muss auch in ihm nur Eine Melodie, Eine Bewegung erscheinen. Indem die Tonreihen einfach und leicht fasslich sein müssen, kann nur durch den freien, empfindungsgetreuen Vortrag angenehmer Wechsel erscheinen. Das Lied ist nur fürs häusliche, trauliche Leben — in Deutschland und England.

Die Motette und Kantate verstattet schwerere, künstlichere contrapunktische Arbeit. Doch soll die erste nur einen Einzigen einfachen lyrischen Satz enthalten, im Chore vielstimmig, und im Solo oder Duetto mit den anderen Stimmen in Akkorden begleitet sein. Ehemals war sie ohne Instrumentalbegleitung; bei Trauerfällen ist sie es noch. Dergleichen kommen, von Festa 1520 an, unter allerlei Namen vor — Madrigale, Psalmen, Hymnen, und in Kirchenstücken einzelne Sätze der Evangelien und Episteln, auch auf frohe Feste, Hochzeit- und Begräbnissfeier. Diese Art Musikstücke hat man auch ehemals Sinfonien und Cantilenen genannt.

Die Kantate kann schon aus mehreren Sätzen eines ausgeführten vorzüglich ernsten Gedankens bestehen, und eine Wahrheit episch darstellend mit

lyrischem Wechsel abhandeln; so dass Chöre, Recitative, Arien, Duette etc. wechseln, wie noch vor 30 Jahren allgemein in protestantischen Kirchen sonntäglich ganze Jahrgänge, von Bach, Homilius etc. aufgeführt wurden — oder in ausgedehnten Werken, wie Händels Alexanders Fest, sein Messias, Bach's Heilig, Jomelli's Passion, Graun's Tod Jesu, Mozart's Requiem, Kunzen's Halleluja etc. — In dieser Form ist eine Instrumentalbegleitung nothwendig. Wir können diese Stücke noch nicht Oratorien nennen, weil die Sänger nicht als Darsteller benannter Personen auftreten.

Wenn aber diese Theile durch bestimmte Personen und Charaktere bezeichnet und unterschieden dargestellt werden, damit das Ganze als ein Drama, eine Handlung — nur nicht auf dem Theater durch handelnde Personen und mimische Darstellung erscheint, und einen ruhigen Gang hat, so gestaltet sich das Oratorium, welches künstlicheren Gesang und reichlichere Instrumentation und Schwierigkeiten der Komposition verträgt, als die Kantate. Seit den Erfindern Stradella und Scarlatti ist es mit der Oper gleichzeitig ausgebildet worden. Man kann sagen, dass die Oper aus ihm hervorgegangen ist. Carissimi's Urtheil Salomons, Händel's Judas Maccabäus, Hasse's Pilger, Rolles Abraham auf Moria, Haydn's Schöpfung, Cimarosa's Opfer Abrahams, Fr. Schneiders Pharao etc. — welche man ehemals Ludi (Spiele) nannte, und sie in der Kirche gab, sind belehrende Muster. In Rom sind mit den Oratorien, welche weder in der Kirche noch im Concerte, sondern in besonderen Sälen neben den Kirchen unentgeldlich aufgeführt werden, wirklich moralische Reden verbunden, wovon sie eigentlich den Namen erhalten haben.

Demnach schweben Fr. Schneider's grosse

Singstücke, z. B. das jüngste Gericht, wie Haydn's Jahreszeiten zwischen der Kantate und dem Oratorium (113), denn diese halten sich an ein wirkliches Faktum.

Die Oper hingegen soll auf dem Theater sich dramatisch bewegend, nach Charakteren mimisch handelnd, mit charakteristischem Kostüme, und mit der Fabel angemessenen Dekorationen als Wirklichkeit dargestellt werden. Je weniger fortschreitende Handlungen, Empfindungen und Leidenschaften darin erscheinen, desto weniger entsprechen sie der Idee der Oper. In ihr soll aller Stoff lyrisch sein. Ist es nur eine Komödie, ein prosaisches Schauspiel, mit einzelnen Singstücken ausstaffirt, so nennt man es Singspiel, Operette, Vaudeville, Liederspiel. Demnach sind Gluck's Iphigenien, Mozart's Titus, Don Giovanni, die Zauberflöte, wahre Opern; die beiden letzten sind im Stoffe höchst poetisch und musikalisch. Das Unmusikalische, was noch darin sein mag, nach einiger Kritiker Urtheile, hat das Genie des Tonkünstlers verdeckt, indem es seiner Phantasie einen freieren Spielraum liess. Die Oper muss im Fortgange der Geschichte und der Handlung nicht durch lange Concertstücke aufgehalten werden, worin sich die Salieri'schen und die meisten Mozartischen Werke vortheilhaft auszeichnen, einige längere Scenen — z. B. der Vitellia im Titus — ausgenommen. Die charaktermalenden Tonfarben müssen in der Oper lebendiger, stärker gebraucht, die im Texte ausgesprochenen Gefühle mit glänzenderen Farben aufgetragen werden, als im besonneneren, ruhigen, künstlicheren Oratorium, wo zur Auszeichnung der Sänger mehr künstlerische Fertigkeit und Virtuosität in längeren Scenen und Arien angewandt werden dürfen, als in der Oper, wo der

Sänger zugleich als theatralisch handelnde, dialogisirende Person doppelte und dreifache Rücksichten nehmen muss, auf den Direktor, auf den Souffleur, auf das Lokale, auf die mitspielenden Personen, aufs Akkompagnement, auf seine Stellungen, Gesten, Mienen, Kleider etc.

In der Oper muss mehr Abwechselung der Formen sein, als im Oratorium, z. B. mit lyrischen (nicht langen, erzählenden) Monologen, Arien, Cavatinen, Arioso's, Dialogen, wie Duetten, Terzetten, Quartetten, Canons, Chören, Finalen und in der vollkommenen Oper mit Recitativen. Diese fielen in der deutschen Operette zuerst weg, weil der Deutsche mehr Sache und Verstand, als Musik im Theater suchte. Diese erzählende Musikform will auch bei den Italienern nicht länger bestehen. Fast Niemand achtet in Italien auf ihren Vortrag.

Man unterscheidet noch die Opera seria von der Opera buffa in Rücksicht des Inhalts und der Form. Zu jener Art, wo das Recitativ statt der gemeinen Rede stehend bleibt, wie Spontini's Vestalin; zu dieser, wo der Scherz, selbst das Burleske, der komischen Oper günstig ist, wie in Cimarosa's Matrimonio segreto, und in Rossini's Barbier von Sevilla, wo die Handlung schneller eilt, dem Lustspiele näher steht, und also keine künstlichen Recitative gestattet, wie in Mozart's Cosi fan tutte. (Zu der Mittelgattung zwischen Ernst und Scherz können wir also Mozart's Entführung aus dem Serail, Auber's Weisse Dame und die meisten französischen Opern rechnen.)

Darnach würden sich die einzelnen Theile dieser Musikgattungen, ihre Beschaffenheit und Nothwendigkeit näher bestimmen lassen.

Die Recitative (der erzählende Theil), wenn sie lang sind, können zur Vermeidung der Lange-

weile mit Instrumentalmusik gemischt, unterbrochen, und dadurch aufs Folgende vorbereitend werden. Sie sind in der Kantate und im Oratorium am brauchbarsten. Denn selbst in der Opera seria, wo sie in italienischen Werken oft sehr lang sind, werden sie selten aufmerksam angehört, weil sie nur oberflächlich die einzelnen Stücke verbinden. Arien, die eigentliche Blüthe des lyrischen Gartens, halten manche theoretische Kritiker für die Kirche unschicklich, besonders wenn sie künstlich ausgeführt sind. Lange, künstliche Arien gehören in Concertsäle, um die Virtuosität der Sänger zu zeigen. Wer hätte nicht da die Künste der Vitellia, der Agathe und Tancred's gehört? —

In der Kirche soll das Arioso, das Empfundene einfach ausgedrückt werden. Auch in der Oper ist die lange künstliche Arie, wenn sie wenig dramatischen Wechsel verstattet, und die Handlung zu lange aufhält, wie Octavio's letzte Arie im Don Juan, dem Zuschauer lästig. Ihre Form der Wiederholung durch Da Capo al fine ist in neuester Zeit in die Cavatina verwandelt. Die längere Arie findet nur Beifall, wenn sie in einer Scene mit Handlung verbunden ist, wie die oben angeführten im Titus, im Freischütz und in Rossini's Meisterstücke.

Duette, Terzette etc. stehen unter demselben Gesetze. Die Stimmen dürfen sich nicht verwirren, damit man die Singenden unterscheiden kann. Sie müssen der Schwierigkeit wegen für die Sänger, und des Verständnisses wegen für die Zuhörer in einfachen Melodien ohne vielen Schmuck verwebt sein, wie in Haydn und Mozart. Deswegen verliert das Leseduett im Sargin seine Schönheit, wenn es durch eine Frauenzimmer-Stimme besetzt wird.

Chöre machen den Glanzpunkt der Kanta-

ten und Oratorien aus. Man kann sagen, dass Händel ihre Form erschöpft hat. Er hat das moderne Modell gegeben. Sie müssen aus dem Vorhergegangenen fliessen, sich für viele Sänger schicken, in der Form wechseln (einzelne Stimmen mit der Masse); sie können sehr verwebt auch Fugen sein. Da wir aber der Fugenzeit entrückt sind, so dürfen sie jetzt selbst in Kantaten und Oratorien nur selten angebracht werden. Sie bezeugen oft nur des Komponisten contrapunktische Meisterschaft. Denn selten passt der Text so zur Fuge, wie in Graun's Tod Jesu: „dass wir nachfolgen seinen Fussstapfen" — wo die kanonische Folge der Stimmen ein Symbol des Gedankens wird. Dann ist ihr das Wesen der Schönheit, die sich auf Wahrheit gründet, nicht abzusprechen. Wenn Palestrina die unmusikalischen Worte: Fratres, ego enim accepi — fugenartig beginnt, dann die Einsetzungsworte, in 8 Stimmen zerstückelt, wenn auch gleichmässig fugirt, singen lässt, so ist das Werk weder schön noch zweckmässig. Selbst Händel hat seine grosse Fugenfertigkeit zu oft gebraucht.

Die Fuge ist in der Oper selten schicklich, und erfordert hier eine sehr mässige Länge.

Hieraus lassen sich die Gesetze der Schönheit für die Dauer und die verschiedene Bewegung der einzelnen Musikgattung erkennen. 1) Das Lied darf nach der Länge der Strophen nur 6 bis 8 Minuten dauern. Nur der ganz ernste Choral in der Kirche und das ganz komische Lied oder die Romanze in froher Gesellschaft kann länger dauern, wenn es durch Deklamation Veränderungen verstattet.

2) Die Motette (Hymnus, Psalm, Canzone),

welche, so wie das Lied, das Gefühl ganz in Anspruch nimmt, und daher am lebendigsten im lyrischen Ausdrucke sein muss, darf auch nicht länger, als eine Viertelstunde dauern — weil auf eine gespannte Empfindung bald eine Abspannung und Schwäche erfolgt, wobei die Idee der Schönheit verloren geht. Dieses ist auch oft der Fall bei Beethovens Sinfonien, welche länger als 20 Minuten dauern.

5) Die Kantate (Messe, Offertorium) soll ruhig malen, weder ganz lyrisch, noch ganz episch oder ganz dramatisch, weniger für den Verstand als das Gefühl sein; sie mag höchstens mit Unterbrechung Eine Stunde dauern. Das Requiem dauert oft zu lange, z. B. Voglers; weil gedehnte Empfindung ihre Kraft fürs Herz verliert.

4) Das Oratorium soll epischen, lyrischen, dramatischen Wechsel haben, bald den Verstand, bald die Phantasie, bald das Gefühl ansprechen; es kann höchstens 2 Stunden ausfüllen, wie die Händelschen Maccabäus, Jephtha etc.

5) Die Oper von gleichem Wechsel, durch einen romantischen Stoff, durch dramatische Handlung, durch schnelleren Fortschritt der Geschichte, durch einen geschürzten Knoten, durch wechselnde Dekoration, durch Zauber und Tanz — interessanter, als alle vorigen Musikgattungen, verstattet 2 bis 3 volle Stunden. Dauert ein Stück, auch beim höchsten Zauberwechsel, wie in Weber's Oberon, über diesen Zeitraum hinaus, so folgt Langeweile und Abspannung; bei Künstlern und Zuhörern. — Augen und Ohren sind gemissbraucht, die Lungen durch Stickluft erschlafft, und es geht der Hauptzweck des Schauspiels und der Oper verloren: die geistanstrengende Erheiterung, oder wenigstens die Erholung von bürgerlicher Arbeit.

§. 90.

Nach jenen grossen Meistern §. 84. — Graun, Jomelli etc. — entstand in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sowohl in der Poetik als in der Musik eine lyrische Einheit. Es erschienen bei den drei musikalischen Nationen: den Deutschen, Franzosen, Italienern, drei grosse Meister, welche der Tonkunst nach verschiedenen Richtungen einen neuen Schwung gaben, und dadurch zur näheren Vorbereitung dem grössten aller Tonkünstler den Weg bahnten.

Diese neue Periode bezeichnet der deutsche Gluck in der ernsten Oper, und der lüttich-französische Gretry in der komischen Operette. Jener in seiner Armida, den beiden Iphigenien und dem Orpheus, — dieser durch seine Zemire und Azor, das Urtheil des Midas, und Richard Löwenherz. (Der vielseitige Piccini hat jenen wie diesen nachgeahmt.)

Die junge genialische Königin Maria Antoinette, schön an Leib und Seele, viel gebildet, in Wissenschaften und Künsten sorgfältig unterrichtet, selbst sehr musikalisch, wie ihre Mutter, die Kaiserin Maria Theresia, und ihr aufgeklärter Bruder Joseph II., wurde eine neue Gottheit für die Franzosen 1770. Die alte Geschmacklosigkeit Rameau's war durch eine italische Gesellschaft, welche schon 1750 begonnen, um die komische Oper einzuführen, verdrängt; Philidor und Monsigni hatten viel durch ihre komischen Operetten zu dieser Veränderung beigetragen, und Gretry gab ihr den Gnadenstoss. Noch hatte sich kein besserer Geschmack festgesetzt. Dazu die Ohren der Franzosen vorzubereiten, war der Deutsche Gluck bestimmt. Er war Lehrer der geschmackreichen, den Glanz des Hofes wie eine Sonne erleuchtenden Königin gewesen. — Dadurch erhielt

er den ehrenvollen Ruf nach Paris, um die ihm 1772 aufgetragene Iphigenia 1776 selbst aufzuführen.

Die Chöre, in Händel's Stile, den er in London 1746 studirt, — gewannen ein grossartiges Leben, die Recitative, Hassisch-Graunisch — deklamatorische Wahrheit, die Arien rührenden Gesang, ohne Koloraturen, Fermaten und Kadenzen. Mit dem erhabenen tragischen Stile vereinigte sich Innigkeit des Gemüths mit dem höchsten dramatischen Effekte. Erhabene Einfalt, mit Bewusstsein und Verwerfung überladener Verzierungen — ist sein eigenthümlicher Charakter (114). Der Enthusiasmus der Franzosen stieg aufs höchste — denn sie hörten wirkliche Musik — und sie hören noch diese unvergänglichen Produkte des Genies. Er hat die reine lyrische Periode im Durchdringen der Tiefe des Dichters durch einfache, edle, mit dem Texte verschmolzene Melodien, in der Wahrheit des leidenschaftlichen Ausdruckes, in vollendeter, selbst Mozart übertreffender, Deklamation, bei sparsamer Anwendung der Instrumente und bedeutungsvoller Harmonie — vollendet.

Wie der ernste Gluck im erhabenen Stile, verschmähte auch der spasshafte Gretry in einfachen charakteristischen Melodien allen unnützen Aufwand der Blasinstrumente. Diese treten bei ihm nur im Ritornell wie Singstimmen hervor, die mässig wiederholten Melodien des Textes nachhallend. Diese grossen Meister sahen mehr auf Fülle der Streichinstrumente, ohne welche die Melodien den Schein der Leerheit, Charakterlosigkeit bekommen, wie in Martini's edeleinfältiger Lilla.

Gretry, ob er gleich in Frankreich und in Deutschland, wo man ihn 1775—80 übersetzt einführte — bald vergessen war, fand doch viele Nachahmer. Unter diesen zeichnet sich der fröhliche

Ditters aus, indem er mit ächtem deutschen Humor Gretry's Sentimentalität verdrängte. Seine komischen Opern, z. B. Doktor und Apotheker etc., sind in Hinsicht des humoristischen Stils voll Laune, Charakter, Naivität; die Gewandtheit in musikalischer Deklamation und Behandlung seiner Texte, welche er verstand, weil er selbst Dichter war, macht ihn zum ersten komischen Tondichter der Deutschen. Metastasio beredete ihn zuerst zur Komposition komischer Opern. Diese sind mit sehr einfachem Akkompagnement nach Art der damaligen Italiener versehen, daher klar — für die Deutlichkeit, welche im Komischen am nothwendigsten ist. Deswegen werden Gretry's und Ditters Operetten auf kleinen italienischen Theatern noch täglich gegeben. Dem Dittersdorf (unter diesem Namen hatte ihn sein freundlicher Gönner Joseph I. geadelt) scheint der noch lebende Wenzel Müller nachzufolgen — der nur in zu vielen gemeinen Wiener-Schnurren sein Talent verkrümelt hat — so dass sich unter seinen 30 Opern kaum das Donauweibchen auf der Bühne erhalten hat.

§. 91.

Gluck fand weder in Frankreich noch in Deutschland Nachahmer. In Deutschland wurde er mehr bewundert als geliebt. In neuester Zeit hat man indessen seine Werke in Berlin und Darmstadt zu allgemeiner Bewunderung gegeben. In Frankreich war er für die damalige Welt und Zeit zu einfach, und das Heer der Komponisten folgte deshalb mehr seinem Nebenbuhler Piccini, der ihm in Paris mit Hülfe einer Kabale den Rang streitig machte. Dieser Günstling der Grossen in Neapel und Rom, durch Opern, Oratorien, Psalmen, Kantaten bekannt — ist eins von den wenigen philosophisch-musikalischen Genies; in Rücksicht

der Universalität der italische Mozart, der ohne Steifheit alter Regeln seinen eigenen Pfad betrat, und wie dieser ein Zögling der Grazien war. In seinem 15. Jahre setzte er Zenobia, die ihn berühmt machte. Alexander in Indien. Iphigenia von Tauris verlor gegen Gluck's; er besiegte aber diesen durch die Oper Orlando. Es entstand ein leidenschaftlicher Streit zwischen Gluckisten und Piccinisten. Anfänglich söhnte er sich selbst mit seinem Rival aus; bis Gluck aus Verdruss Paris verliess. Bald verliess Piccini auch dasselbe, und ging nach Neapel. Seine revolutionären Grundsätze machten ihn verhasst, und er ging 1778 wieder nach Paris, — erhielt ein grosses Gehalt — und nachdem er dieses wieder 1800 verloren, starb er auch aus Verdruss — und der Gedanke, dass er die Reform des französischen Geschmacks vollendet habe, konnte ihn nicht erheitern. Er ist Meister im ernsten und komischen Stile. Ihm verdankt man: das Rondeau, eine neue Art von Bravour-Arien, Aufhebung der mit dem Gesange gleichstimmigen Instrumentalbegleitung, Chöre mit Handlungen, Finalen, und das Duett in jetziger Gestalt. Doch in allen Formen übertrifft ihn Mozart; indem Piccini „mehr Honig, als solide Speise, mehr verfliegenden Blüthenduft, als erquickende, wahrhafte Frucht producirte“ — wie Schubart sich ausspricht. Er wurde 1783 vom sanften harmonischen Sacchini verdunkelt.

Kein Operndichter machte grösseres Glück am Schlusse des vorigen Jahrhunderts und im Beginne des jetzigen, als der vielseitige, in ganz Europa beliebte Paisiello. Er vereinigt den pathetischen Stil mit Eleganz, mit naiven und lieblichen Melodien und alle drei National-Musikschulen, — aber er bleibt zu sehr Nachahmer An-

derer. Wer kennt nicht seine schöne Müllerin? Mit diesem kann man einen fast gleich beliebten Italier — Cimarosa verbinden, dessen Matrimonio segreto unter seinen 120 Opern die beliebteste ist. (Ausführlicheres s. Chron. Gesch. — 9. Zeitr.)

Durch Rossini ist diese Ausgleichung des gemeinschaftlichen Geschmacks wieder getrennt worden. Er hat in neuester Zeit Italien — und ganz Europa auf schöne Melodien und Verzierungen gerichtet, ohne sich viel um das Ganze oder den Text (sei er gut oder schlecht, sangbar oder nicht) zu bekümmern. Er bildet das Einzelne, und darum eine neue Periode im Geschmacke. Bei den Franzosen ist dagegen die Hauptsache Geschichte, Handlung, Deklamation, Spiel; der Komponist hält sich an den Gegenstand, an Situation, Zeit und Verständlichkeit für den Zuschauer — und denkt nur nebenher an den Sänger, welchem dieses auch genügt. Der deutsche und italische Sänger legt zum Ersatze musikalischere Stücke ein. Man vergleiche Cherubini's Wasserträger, welcher ein Italier ist und Mozart's Verehrer. Auch Mehul hat sich uns nur durch einzelne Stücke in seinem Joseph interessant gemacht. Wie die Deutschen in Unmässigkeit, in Schnellsätzen, Dissonanzen, Uebergängen, Wechsel der Ton- und Taktarten, Instrumentfülle — versunken sind, werden wir §. 109. bis 110. bemerken, und im zweiten Theile: über den gegenwärtigen Zustand der Musik in Europa ausführlicher erörtern.

Ehe wir dies vorbereitende Kapitel schliessen, müssen wir einiger der berühmtesten Künstler gedenken, welche den folgenden drei Erzmusikern den Weg ebenen sollten. Dazu kann man als Komponisten im ernsten hohen Stile rechnen: Salieri, Sarti, G. Benda, Vogler, Fasch; im leichten

gefälligen: Hiller, Schulze, Reichardt; in der Aesthetik Sulzer und Schubart; in der Theorie: Pater Martini, Rousseau, Euler, Albrechtsberger; in der Geschichte zur Belebung eines höheren Interesse: Gerbert, Burney, Forkel; als reisende Virtuosen, die Sänger Farinelli, Sgre. Gabrieli, Mara, Benda; auf der Violine Lolli, Stamitz; auf dem Klaviere: Häsler etc.; auf der Orgel Vogler; auf der Hoboe Barth etc. zählen.

Vorzüglich macht Naumann ein bindendes Mittelglied in der Künstlerfamilie; ein vortrefflicher, sanfter, moralischer, liebenswürdiger, seines schönen Schicksals würdiger Mensch. Er sang, spielte Violine, Klavier und vortrefflich Harmonika. Er, ein armer Bauernsohn, wurde Kapellmeister und Liebling von vier Königen. Er ordnete die Kapellen in Palermo, Dresden, Berlin und Stockholm; vereinte italische Melodien mit deutschen Harmonien; komponirte von 1770 bis 1800 viel für die Kirche, für die Bühne und fürs Haus. Wer kennt nicht sein Vaterunser, seine Opern Amphion, Gustav Wasa, Orpheus? Ueberhäuft von Ehre, Glück und Liebe überraschte ihn der Tod an einem schönen Herbsttage, indem er im grossen Garten Dresdens spatzierte.

Funfzehntes Kapitel.

Vollendung der Tonkunst in höchster Schönheit durch die grössten Tonkünstler und die schönsten Werke von Haydn, Mozart, Beethoven. Ihre Eigenthümlichkeiten.

§. 92.

Hundert Jahre bedurfte es, von Lully — bis zu Piccini, um die Skale zu ihrer höchsten Höhe und tiefsten Tiefe, zur Vervielfältigung der Melodien — auszudehnen, um den Begriff der Harmonie und der freien Modulation festzusetzen, um dem Rhythmus zu allen charakteristischen Bewegungen Freiheit zu geben, um den vorzüglichsten Instrumenten und allen Hülfsmitteln Vollkommenheit zu verschaffen, um den Gesang als Darstellung des Gefühls mit Intelligenz anzusehen, mit Beibehaltung des freien Spiels der Melodien und der Modulationen, und die abgesonderte Instrumentalmusik in einer eigenen freien Sphäre zu behandeln.

Nach Händel und Bach konnten die Komponisten erst eine ausgebreitete Empfindung unter dem Einflusse italischer Tondichter in reicheren schönen Melodien und Harmonien ausbilden, in Sonaten, Sinfonien etc. zwei Melodien verknüpfen — ja sogar eine in dur, die andere in moll — und umgekehrt in veränderten Wiederholungen, in Zwischensätzen wechselnd, künstliche Fugen bildend — wie in allen ihren Werken, in Jomelli's Passion, Sarti's Miserere, Naumann's Opern und Messen etc.

Nun konnte sich in der intelligenten Mittags-

höhe der Tonkunst das glänzendste Dreiblatt Haydn, Mozart, Beethoven in Freiheit bewegen, und den Cyklus unserer (in sich unendlichen) modernen Kunst, als Finalakt musikalischer Kraftentwickelung alles Schönen — förmlich schliessen.

Aus ihren Werken lässt sich die Aesthetik der Musik ahnden, nach welcher jeder Akkord in der Tiefe des Gemüths seinen besonderen Ausdruck gefunden; und wodurch wir, wie Walther sich kürzlich ausdrückte, in den vielfältig verschlungenen Tonverhältnissen nur der Psyche Bild und Gestaltung und inneres Weben erkennen können.

In die technische Kunst früh eingeweiht, durch vollkommene Instrumente unterstützt, durch ästhetische Bildung vorgeübt und umgeben — halten sie sich nur an das Naturgesetz des Wohlklanges und der Schönheit in Erfindung reizender Melodien im weitesten Umfange aller Instrumental - Sphären, in höchster Fülle und Kraft ausdrucksvoller Harmonien, in kontrastirenden Modulationen, pikanten Dissonanzen, vielfältigen launigen Taktarten, in Darstellungen lebendig beweglicher Charaktergemälde — das Ohr befriedigend, Empfindungen erregend, dem Gemüthe wohlthuend, die Intelligenz beschäftigend, ohne sich genau um die alten Gesetze zu bekümmern — mit einem Worte: den Charakter der modernen Musik bestimmend, und Schiller's Ausspruch begründend: „dass der Mensch nur spielt, wo er ganz Mensch ist“ (115).

§. 93.

Joseph Haydn beginnt als Stifter diese neueste und letzte Periode (116). Hier wollen wir nur sein inneres Leben, sein geistiges Sein, seine

Kunstentwickelung und sein ästhetisches Wirken auf die Kunst- und Geschmacksbildung — bedenken. (Sein bürgerliches Leben und seine Werke im folgenden zweiten Theile, Chron. Gesch. nach s. Zeit.) Ob er gleich von der Mitte des vorigen Jahrhunderts an wirksam gewesen ist, so fallen doch seine besseren Werke erst in die Periode Mozart's, seines Freundes, und seines Schülers Beethoven — mit denen er noch im Alter liebevoll wetteiferte. Seiner Mutter Choralgesang mit seines Vaters, eines Rademachers, Harfenbegleitung weckte früh sein Tongenie. Als Chorknabe bildete sich sein Talent für Singsachen. Die Noth lehrte ihn Klavier und Geige. In seinem 20. Jahre gab er im Hause des Dichters Metastasio Klavierunterricht; er lernte dort den Sänger Porpora kennen, der ihn zum Akkompagniren 1761 gebrauchte. Jener erregte seine Aufmerksamkeit auf die Wortbedeutung in den Phantasien des Dichters, dieser auf den ausdrucksvollen italischen einfach schönen Gesang. Erst bildete sich bei ihm als Altarknaben, dann als Organist die universelle Grundform im Chorale, dann die Redeform in der Wortsprache. Nun konnte er sich durch sein angeborenes Talent und individuelle Bildung frei bewegen, und in seinen Werken ausprägen und den Weg bahnen, auf dem Mozart vergeistigter die Kunst zum höchsten Gipfel hob, den man zuvor nicht ahndete, und nur in einigen Stücken von Beethoven konnte überboten werden. In H. erwachte zuerst die Idee einer Poesie der Musik, und ihr Streben nach einem höheren Ziele; er erhob sich wie ein Phönix aus der Asche zu der neuen freien Sphäre der Tonwelt. Die strenge Form der steifen Einförmigkeit durchbricht sein Genius, wie der Schmetterling aus seiner Puppe sich hervorarbeitet — zuerst im zweiten Dutzende seiner Quartetten. Seine 100 Quartetten

sind eine chronologische Geschichte seiner steigenden Fortbildung (117).

Rastlos studirte er mit angeborenem Scharfsinne und Gleichmuthe die früheren theoretischen und praktischen Werke, lernte besonders aus Fux Gradus ad Parnassum einen Satz in seine Glieder, wie einen Gedanken in einer Redeform zergliedern, durch verschlungene Glieder wieder zu einem Ganzen verknüpfen. Daher die unerschöpflichen neuen Wendungen einer festgehaltenen Idee bis zur Klarheit im Beherrschen contrapunktischer Formen. Daher das anscheinende Spiel in Entwickelung schwieriger Aufgaben. Sein heiteres, gutes Herz scheint überall durch, und sein kindlich christlichfrommer Glaube und reine Liebe überstrahlt alle seine Werke; daher sein hoher Psalmenflug, und die Weichheit seiner Melodien. Sein freundlicher Ernst und anständiger Scherz in deutscher gutmüthiger Laune erscheinen überall als sein Naturton, der alle Gemüther aller Nationen anspricht. In höchster Bescheidenheit lobte er grosse Tonsetzer, nannte Mozart, bei einem Streite über seinen D. Juan, den grössten Komponisten, den jetzt die Welt hat. Um A. Romberg in Wien einzuführen, legte er dessen Quartett als das seinige auf. Mit väterlicher Liebe nahm er sich seiner Schüler Pleyl's, Neukomm's, Beethoven's an. So erfuhr er beinahe keinen Neid, gewann aber Verehrer vom Throne bis zur Hütte. Er war stets mit seiner Lage zufrieden, und mehrentheils war diese für die nöthigen Bedürfnisse, stets auf Gott vertrauend; daher der heitere Humor. Ueberall sprachen ihn die Dinge an und erweckten Gedanken, die er musikalisch ausdrückte — z. B. die Sinfonie in fis moll im Allegro den Wunsch, im Adagio Sehnen, dann Furcht etc. Wollte er einen Text, oder eine Idee mit Tönen darstellen, setzte er sich an das Forte-

piano — bis der Gedanke zum Gefühle oder zur passenden Tonform sich bildete. Dann war er bei guten Gedanken ökonomisch. Aber ihm fehlte die plastische Kraft, sich einen Gedanken dramatisch vorzustellen, wie Mozart. Er wusste sich Alles gut anzueignen, und auf seine Art zu verarbeiten, z. B. National-Melodien, italienische Melodien, denen er deutsche Ideen unterlegte; er schilderte Charaktere, z. B. in der ersten Sinfonie: „wie Gott den Sünder zur Busse auffordert, aber dieser aus Leichtsinn nicht hört." Nirgends ist er steif; die Form der Schule verband er mit Anmuth — so ward der Stil schön. Melodik, Harmonik, Rhythmik erfasste er im höheren Geiste, als bisher, und alle Nationen huldigten ihm. Der Zeitgeist unterstützte ihn, der sich in allen Künsten höher schwang — z. B. in der Poesie; die Erziehung richtete sich aufs Schöne: Theater und Concerte wurden allgemeiner; das Bedürfniss neuer Musiken vermehrte sich; Notendruckereien verbreiteten sich.

Bei angewandter Musik, wo die Idee im Texte gegeben ist, hatte er schon viele gute Muster vor sich; in rednerischen Formen wird er populär, in Solo's, vorzüglich in vollstimmigen Chören, z. B. „die Himmel erzählen" — in der Schöpfung — besonders wenn Sänger und Instrumente, wie hier, um den Preis ringen. Grösser ist er noch in der reinen Musik ohne Text, wo er frei wählt, gestaltet, mehrere Ideen, Melodien verflechtet. Er erhob das Trockene in der geregelten Form ins Gebiet der freien Phantasie. In genauer Folge ergiessen sich seine Ideen und Gefühle. Er liebte aber mehr die Wahrheit, als phantastische Dichtung; darum die hohe Wahrheit im Ausdrucke seiner Gesangmusik, und die gleiche im reinmusikalischen Instrumentspiele. Diese drückt alle Empfindungen aus, milde, fromme, kindliche, freudige — in der Sinfonie,

im Quartett, in der Sonate. Dort finden wir uns in einer grossen Versammlung, wo jeder redet, hier im traulichen Freundekreise. Er erfand die Kunstsprache der Instrumente in Melodie, Figur und Accent, die vor ihm noch schlummernde, musikalische Redekunst erweckte er. Er hat fast alle Gemüthszustände mit lebendigen Farben geschildert. Vorzüglich seitdem der Jüngling Mozart kühn die Palme ihm abzuringen, und ihn durch 6 ihm geweihte Quartette (1784) gleichsam zum Wettkampfe heraus zu fordern schien, wird er geistreicher, moderner.

Obgleich die Instrumentalmusik schon seit 1760 durch ihn gewonnen hatte, so ward er doch durch den geist- und kunstreicheren Jüngling noch mehr angefeuert, in Freiheit seine eigenthümliche Kunstbildung und Ansicht zu vollenden. Aber noch höher tritt sein Geist durch die letzte glänzende Anregung in London zu Tage. Seine Sinfonien werden nun dramatische Ensemble-Stücke. In diesen spricht sich sein glücklicher Humor mit höherer Geistesspannung und seine Gewandtheit aus, grosse Ideen wie unbedeutende Sätze, wie durch Zauberei in schöne Tongemälde zu verwandeln; melodische Mannigfaltigkeit bringt er zur klarsten Einheit. Mit Enthusiasmus wurden diese Sinfonien aufgenommen. So brach er die Bahn, auf welcher dann sein würdiger Schüler Beethoven wie ein Riese fortwandelte. Darum bleibt doch Haydn der bahnbrechende Heros in der neuesten Ton-Weltgeschichte (118).

Sein unerschöpfliches Genie hat sich in allen Musikformen kund gethan; alle Kompositionen — über 400 mehrstimmige Gesänge und über 1000 Instrumental-Werke, athmen den Geist der Schönheit. „Er ist einfach, klar, besonnen und doch voll Temperament — Geist und Sinn, Kraft und Süsse, Naivität und Humor, Ernst und Scherz,

Wahrheit und Poesie — alles leicht verständlich — mässig (antik), alles korrekt — ein musikalischer Göthe."

Unter seinen Oratorien sind seine letzten, in seinem 68—70. Lebensjahre erst gedichteten: die Schöpfung 1799 — und die Jahreszeiten 1802, die vorzüglichsten. Vielmal sind sie in allerlei Formen herausgekommen — vierzehnmal allein gedruckt, ins Französische, Englische, Italische, Schwedische etc. übersetzt, in Europa seit ihrer Erscheinung unzählige Male aufgeführt — selbst in Amerika und Ostindien.

Er hat viele Nachahmer. Andreas Romberg sucht besonders in seinen Violinquartetten ihm ähnlich zu sein.

Geehrt und belohnt, wie, seit Raphael, kein Künstler, von Königen und Fürsten wie ein Freund behandelt, starb er im heiteren christlichen Glauben 1809. Sein Gönner Esterhazy errichtete auf seinem Grabe ein schönes Denkmal zu Eisenstadt.

Wie man in der Weltgeschichte Friedrich II. unter den Weltregenten nicht hoch genug mit dem Beinamen des Grossen zu beehren meinte, sondern ihn den Einzigen nannte — so kann man Wolfgang Amadeus Mozart den Einzigen nennen. Es gibt keinen Musikus, den man ihm an die Seite setzen könnte als Universalgenie. Es gibt selbst in den anderen schönen Künsten keinen, den man in gleichem Sinne in der Baukunst, der Bildkunst, der Dichtkunst den Einzigen nennen könnte — keiner ist so in allen Formen der Kunst so neu, so korrekt, so klassisch, so untadelig, immer schön, poetisch, musikalisch, ästhetisch vollendet — für Gesang und alle Instrumente. Daher die Apotheose im 6. und

12. Gesange der Pentaide. Seiner unzähligen Schöpfungen habe ich zum Theil in der chronol. Geschichte unter seinem Namen (geb. 1756) — gedacht. Es ist bekannt genug, dass er in seinem siebenten Jahre als Virtuose auf dem Pianoforte spielte, komponirte und mit seinem Vater halb Europa durchreiste. Er lernte, wie sein Vater schreibt, fast Alles aus sich selbst. In seinem ersten Notenbuche, das ich 1827 bei seiner blinden Schwester in Salzburg sah, hatte der Vater bei jedem Stücke geschrieben, wie lange der Wolfgangerl daran gelernt, und was der 5jährige Knabe ihm diktirt; — da hatte seine erste Menuet schon das Gepräge der Schönheit, und unterschied sich von seines Vaters vorgeschriebenen Elementar-Exempeln. Im 13. Jahre erhielt er vom Papste das Kreuz als Ritter, und ward nach einer Prüfung in Bologna Mitglied und Kapellmeister der philharmonischen Gesellschaft; in seinem 14. wurde seine erste Oper, Mithridat, in Mailand aufgeführt. Er wurde auf seinen Reisen durch Deutschland, Holland, England, Frankreich, Italien mit allen grossen Musikern bekannt, und in der gebildeten Welt gebildet, angestaunt als eine Wundererscheinung eines verkörperten göttlichen Genius — den man nur aus seinen Werken ahnden, aber nicht in seiner Grösse und Wichtigkeit beschreiben kann. Von Haydn war das ätherische Wesen der Musik in poetischer Gestaltung gebildet, was Mozart's Phantasie zur Natur erhob. Sein plastisches Talent schuf augenblicklich ohne zu suchen Alles dramatisch gestaltet um; Alles wurde lebendig. Auf Haydn's Fundament bauete er den herrlichsten Tempel. Er steht als höchster Künstler, als die verkörperte Musik, als Schöpfer seiner eigenen Tonwelt vor uns. Seine Werke werden als klassisch-schön, wie wir Homer und Horaz nach 2—3000 Jahren als klassisch-schön lesen, wie wir die me-

diceische Venus von Praxiteles, die Caecilia von Raphael als klassisch-schön anschauen, bewundern und nachzuahmen suchen — noch nach 1000 Jahren mit Vergnügen gehört und bewundert werden; weil sie alle Bedingnisse des Wahrhaft-Schönen, der Neuheit, der Wahrheit, der Natur, der Erhabenheit, der Anmuth, der Zierlichkeit, der absoluten Freiheit, der gesetzlichen Ordnung, in steter Mässigkeit aller Schilderungen der Gefühle — auf eine unbegreifliche Weise — wie inspirirt — vereinigen. Er wandte zuerst Fagotte und Hörner als Solostimmen in seiner Sinfonie in C dur an, und das Cello und Bassethorn in seinen Opern als Soloinstrumente. Keiner hat so wie er die Eigenthümlichkeit jedes Instruments studirt.

Er ist immer glücklich in der Wahl seiner Operntexte; findet stets angemessene Situationen zu leidenschaftlich-lyrisch-schönen Darstellungen der Charaktere, sie mögen tragisch oder komisch sein. Sein Gesang ist fürs menschliche Ohr angenehm, fürs Gemüth interessant, für die menschliche Kehle schicklich, für die Instrumente passend und ausführbar, für die Finger und den Athem möglich; nichts ist alltäglich, nichts gesucht oder zu schwierig. Ueberall ist Besonnenheit, Intelligenz, und doch nirgends kalte Reflexion in allen — unzähligen Werken. Alle sind in frischem Andenken. Wer kennt nicht seine 7 grossen Opern, wovon Don Juan, die Hochzeit des Figaro und die Zauberflöte oben an stehen — auch in Rücksicht der Instrumentation. Wer kennt nicht sein Requiem, seine Messen, Kantaten, Lieder? — Seine Sonaten, Duetten, vierhändigen Stücke, Konzerte müssen auf jedem Pianoforte liegen; seine Quartetten und Quintetten müssen alle Liebhabervereine kennen. Mehrere dieser Werke sind vor 1750 ge-

dichtet, und wie wenige Spieler stellen sie in ihrer wahren Schönheit dar!! Seine Sinfonien werden mit Freude in allen Konzerten gehört.

Aus seinen Werken spricht der humane, heitere Geist, das zartfühlende Herz des gebildeten Menschen, der die absolut reinste Musik für die civilisirte Welt setzte, ohne darauf zu sehen, ob ihn die Welt für das göttliche, unaussprechliche, ewige, himmelreine Vergnügen belohne oder nicht; der in der Blüthe seines Lebens, erschöpft von unendlich-phantastischem Denken, in Verzweiflung über den Mangel seiner Familie die Erde verliess. Die undankbare Welt ging so nachlässig mit seiner Leiche um, dass sie nicht einmal seine Grabstätte nachweisen kann. Die Liebe zur Tonkunst liess ihn selten an seine irdische Erhaltung denken.

Ihn haben mit Recht alle nachfolgenden Komponisten von 1775 an zum Muster genommen, selbst die Italier und Franzosen; keiner ist ihm näher gekommen, als Nepomuk Hummel, Kapellmeister in Weimar — Mozart's einziger Schüler, der nach zweijährigem Unterrichte auch 1787 in seinem 9. Jahre mit seinem Vater als angestaunter Virtuose auf dem Pianoforte durch das gebildete Europa reiste. In seinen 144 Werken für dies Instrument und mehreren Opern und Kantaten erkennt man den Lehrer. Hummel verbindet mit der Mozartischen Gediegenheit den galanten Stil des neuesten Geschmacks; man kann daher seine Kompositionen originell nennen. Der noch lebende Künstler verbeut mir ein ausgebreiteteres Lob und Schilderung seines Charakters.

§. 94.

Die Originalität des Genies und des Charakters dieser grossen Künstler drückt sich nicht allein in ihren Werken aus: man könnte auch ihren Un-

terricht, ihren Umgang, und die dadurch modificirte Lebensbildung nachweisen. So in Mozart's Werken das unendlich Lebendige, Unabhängige, sich dem Gefühle ganz Ergebende, in Hummel's das Ruhige, Vorsichtige, Allgefällige, in Haydn's das unendlich Heitere, Gutmüthige, Galante, in Beethoven's das Gedachte, Abgesonderte, Düstere, Schroffe, Ungalante, Tiefgefühlte, Weltverachtende, Erhabene.

Haydn's Eltern waren gutmüthige, fröhliche Handwerksleute, demüthig und unterthänig, höflich gegen Vornehme. In der Jugend lebte er in beschränkten Umständen, hatte einen klösterlichen Unterricht, und kam als armer Jüngling in Verbindung mit Religiosen in vornehme Häuser; lebte dann gemächlich in der abgelegenen Residenz Eisenstadt in freundlicher Hofluft des gefälligen, reichen, religiösen Fürsten Esterhazy — daher die freundliche Höflichkeit, die Zufriedenheit über die Anerkennung seines Genies, die Bescheidenheit gegen Jedermann, die Frömmigkeit seines Gemüths, die ihn auszeichnen. Er hatte eine gutmüthige, einfache, ungebildete Frau, mit der er ein stilles bürgerliches Leben führte; zwar häuslich abhängig, aber ohne verliebte Beseeligung, welche ihn in seinen Kunststudien und Dichtungen hätte hemmen können.

Mozart ward in einer Residenz, im Hause eines gebildeten Kapellmeisters geboren, wo es nicht knapp herging; er wurde bei seinem Erwachen gleich mit der vornehmen Welt bekannt, und als geschmeicheltes Kunstkind mit ihr vertraut, dass, wie er vor dem Kaiser Joseph II. zuerst spielt, er als Knabe mit dem Kaiser sprach, als wäre dieser seines Gleichen. Er lernte früh die grössten Künstler und ihre Tonwerke kennen, und alle vornehme, hohe Personen — in allen musikalisch, poetisch

gebildeten Ländern, in Wien, Prag, Venedig, Bologna, Florenz, Rom, Neapel, Mailand, Paris, London, Amsterdam, Dresden, Leipzig etc. Er eignete sich alle Formen, alle Arten des Stils an, und sah und fügte sich in die mannigfaltigsten Charaktere und Urtheile geistreicher Kunstfreunde. Er hatte früh lateinisch gelernt, sprach italisch, französisch, wendisch — hatte viel gelesen, — führte einen weitläuftigen Briefwechsel. — Diese Bildung verschmolz sich mit seinen eigenen Phantasien zur Universalität, aber immer unabhängig von Gönnern und Amtspflichten, — ohne die früh ihm festgewordene Eigenthümlichkeit zu verwischen. Er lebte seit seinem 25. Jahre mit einer hübschen, angenehmen, selbst kunstgebildeten, am Mannheimer Hofe erzogenen Frau — die den Humor der Künstler kannte und zu behandeln wusste, sich klüglich in Alles fügen, und an seinen Erzeugnissen wie an seinen Freuden und Leiden den innigsten Antheil nehmen — und in Duldung und bescheidenem Rathe, in herzlicher Liebe und Verehrung seines Genies mit ihm lachen und weinen konnte. So blieb er stets voll warmer Liebe gegen die innig Liebende. So wurde das Weltkind vor dem Untergange seiner reizbaren Natur, wie von einem guten Dämon bewahrt. Daher schuf dieses reizbarste, humanste, geselligste, gebildete Genie — die absoluteste, universellste, reinste Musik für die ganze civilisirte Welt — denn er lebte in und mit der Welt — der ächteste Mensch mit allen Tugenden und Schwächen seiner Zeit. Daher ziehen seine Werke durch innere, alle Kunst erschöpfende Vollendung die Künstler, wie die ungebildetsten Laien mächtig an. „So ist im Don Juan alles benutzt, was die Seele in ihrer Tiefe ahndet, aus welchem der ewige Geist mit seinem Hauche in Glaube, Liebe und Hoffnung anweht;

in welchem der gutmüthige Humor die schwachen Seiten des Menschen persiflirt; ein Werk, das selbst in seiner sittlichen Tendenz zu einem jüngsten Gerichte für alle Verruchtheit wird, zu deren Gewissen die Posaune in schrecklichen Tönen redet" (119). Dieses Werk ist ein unsterbliches Denkmal seines Genies, wie seine, dem Gönner Haydn geweihten Quartette — seines kindlichen Herzens.

Beethoven hatte an einem beschränkt lebenden Hofsänger einen mürrischen Vater, der ihn wie einen Sklaven behandelte, und eine weiche verzärtelnde Mutter, die ihm als Knaben zum Schutze gegen des Vaters Härte alles hingehen liess; er lebte früh auf einer engen Kammer sich selbst und der Kunst, ohne anderweitigen Unterricht, ohne Bekanntschaft mit der Welt, ihren Sitten und Genüssen; er lebte im Reiche der Töne; sein Lebensgenuss bestand in Tönen; auf einsamen Spatziergängen in heroischen Naturscenen, am Kreuzberge, am Rheine, in der Nähe der 7 Berge, wohin er sich oft mit seinen Phantasien verlor. Er hatte in seinem 17. Jahre noch keine äusseren Sitten, sprach selten, und erschien, ausser seiner erstaunenswürdigen Kunstfertigkeit, als ein ungebildeter Tölpel; diente seinen weltlichen Gesellen zum Stichblatte, und zum Missbrauche seiner Gutmüthigkeit und Unkunde der Welt. Er hörte in diesem Jahre in Maynz, wohin sie ihn als musikalisches Wunderthier mitgenommen hatten, den Abt Sterkel, den ersten feinen Klavierspieler, und mässigte seitdem seine rauhen Phantasien. — Sein Fürst unterstützte sein anerkanntes Talent, dass er nach Wien kam. Da lernte er in seinem menschenfreundlichen Lehrer Haydn den Menschen lieben. Da ergriff ihn ein unendlicher Fleiss im verborgenen Kämmerlein. Indem er gewahrte, was schon alles geleistet war, bebaute er das neue Feld, auf welches ihn sein

väterlicher Lehrer Haydn geleitet, indem er ihm gezeigt, was durch ihn selbst und durch Mozart angebaut und noch anzubauen war.

Seine einsiedlerische Bildungssphäre mit seiner persönlichen Individualität drückte seinen Werken den charakteristischen Stempel auf, wodurch er sich in einigen Punkten seiner grossen Tongemälde, z. B. in Sinfonien, über Mozart riesenhaft erhebt; aber ihn in Rücksicht der Einheit, Allgemeinheit und klassischen Vollendung nicht erreicht. Im Genusse seiner vollkommenen Geistesfreiheit folgte er nur seiner ungebundenen Phantasie, ohne sich (wie auch in seiner bürgerlichen Lebensweise) um die übrige Welt zu kümmern; frei von aller Convenienz, von allem vorübergehenden Modegeschmacke (so auch in seiner Kleidung), unabhängig vom ehelichen oder einem störenden Liebesverhältnisse, nur der Kunst, als geliebtesten Herzensfreundin, sich ergebend und opfernd — sogar in den letzten 20 Jahren von den Einflüssen der modischen Kunst durch seine Taubheit gesichert — überspringt er noch mehr, als Haydn und Mozart, auf deren Schultern er steht, sein Jahrhundert.

Darum scheint auch manches seiner Tongemälde der höfisch geregelten, modischen und gemeinen Welt ungeschmeidig, eckig, gigantisch und unbehaglich.

Bis zu der Zeit, worin meine humoristische Reise (Pentaide) gedichtet ist, und wo ich mir dort, wie hier, das Zenith der Musikkunst gedacht habe — nämlich um den Anfang des jetzigen Jahrhunderts — hatte Beethoven nur Schönes und für unsere musikalische Fassungsfähigkeit Schickliches erzeugt; ja auch seine späteren Produkte stellen die höchste Tonschönheit in Gefühl und Phantasie dar, z. B. ausser seinen ersten Klavier-Trio's, worin schon Eigenthümliches erscheint, seine ersten

Violin-Quartetten und Quintetten — seine gefühltönenden, reizenden Gesänge, wie Adelaide — sein unendlich schönes Septett, seine Ouverturen, seine heroischen, opernmässigen Sinfonien. Was er in der Zeit seiner Taubheit komponirt hat, das Dithyrambische, Fragmentarische, in tiefer Consequenz als Neues Gedachte, Neugeformte, Ungeschmeidige fürs eingewöhnte Ohr, was er nur mit den Augen und der Phantasie hörte, kann einst den Kennern auch noch verständlich und gefällig werden. Da, wo er nicht mehr hörte, verliert sich das Melodische, das reine Moderne, die Harmonik und das Erste und Letzte aller Musik — die Rhythmik wird in der Darstellung einer bestimmten Idee — vollendet — das reinste Wesen der Tonkunst. Und dieses Ergreifen eines Gedankens und Zergliedern nach allen Richtungen verdankt er dem Lehrer Haydn (fortgesetzt §. 113.).

Haydn komponirte für seinen Fürsten, seine Umgebung, seine Kunstwelt in Eisenstadt und Wien; Mozart setzte für die absolute Kunst, also für die gesammte musikalische Welt, Beethoven für eine geahndete poetische Nachwelt.

In Haydn's Werken spiegelt sich hingegen nicht blos das eigenthümliche, freundlich-heitere, klare, humoristisch ruhige, harmonisch organisirte Genie, sondern es schimmert überall der feine, ordentliche, reinliche, humane, anständige Hofmann durch, der seine Freunde, Wohlthäter, und die ihn auffordernden Gönner ergötzen wollte, in dessen Gunst er den grössten Theil seines Lebens glücklich zugebracht hatte. Er starb reich. — Die freien Weltbürger Mozart und Beethoven, die keinem Menschen grosse Wohlthaten schuldig waren, folgten nur ihrem Kunstgenius und starben arm. Aber

sie waren alle drei gut und edel — das höchste Ziel der Kunst.

Da wir meinen, dass diese drei grössten Tonmeister der modernen Musik die letzte Vollendung verliehen, dass sie in der Kunst dies Ziel, nämlich die höchste Schönheit erreicht und dargestellt haben, so dass über dieselbe hinaus nichts Vollkommeneres erreicht werden kann (120); so glauben wir, dass die Musikkunst mit ihnen auf derselben Höhe steht, als die Plastik mit Praxiteles und Phidias, die Baukunst mit Bramante und Michel Angelo, die Malerkunst mit Raphael und Albrecht Dürer, die Dichtkunst in Italien mit Tasso und Ariost, in Frankreich mit Racine, Molière, Voltaire, in England mit Shakspeare, Milton, in Deutschland mit Klopstock, Göthe und Schiller.

Haydn's, Mozart's und Beethoven's Lebensperioden grenzten unmittelbar aneinander während 50 Jahren und lebten alle drei in Wien. — Wo und wann könnten sich drei Kunstgenies, die sich einander bildeten — so wieder zusammen finden?

Wir verweilen am Ziele unseres musikalischen Strebens noch ein wenig bei der Untersuchung, als unserem Hauptgegenstande:

Sechszehntes Kapitel.

Worin in der ausgebildeten Musik die wahre Schönheit bestehe? Woraus ihre Kennzeichen und Wirkungen erkannt und wie reiner Geschmack am Schönen erlangt werde?

§. 95.

In der Kunstwelt kann kein höheres Gesetz gelten, als das Gesetz des Wohlgefallens.

Was nicht gefällt, nennt Niemand schön. Nun richtet sich aber das Wohlgefallen nach den subjektiven Fähigkeiten der Kunstfreunde. (S. oben §. 6. und über den gegenwärtigen Zustand am Ende des zweiten Theils §. 13.) Darum ist es schwer, ein allgemein gültiges Kennzeichen des Schönen in so vielen flüchtigen, ätherischen Gestalten zu geben. Kant behauptet, es gebe überall keine Geschmacksregel, die durch Begriffe bestimmte, was schön sei — in Einhelligkeit aller Völker und Zeiten. In Rücksicht aller Völker, d. i. aller Menschen, hat Kant recht; denn der Wilde, der Halbmensch, der zum Pöbel gehört, kann in keiner schönen Kunst ein Geschmacksurtheil haben; seine Schönheiten begründen sich blos auf sinnlichen Genuss.

In Vergleichung mit den anderen schönen Künsten besteht die Schönheit in der Einheit des Mannigfaltigen fürs Auge und fürs Ohr, in so fern sie empfänglich, geübt und mit gebildedem Gemüthe vereint sind. In der beschränkten, armen Antike konnte die musikalische Schönheit nicht gross sein; in der modernen Tonkunst konnte erst das Vielfältige der Melodien wie auch der vielstimmigen Harmonien der Sing- und Instrumental-Stimmen in geregeltem Rhythmus sich frei bewegend, Sinn und Gefühl und Ideen ausdrückend, das höchst Mannigfaltige zu Einem Ganzen vereint werden, das man zum Ideale erheben kann. Bei den Griechen konnte nur die einfachere Schönheit der Plastik zum Ideale gelangen. Und dies ging, wie Herder sich ausdrückt, mit den Göttern Griechenlands und mit Griechenland unter. Noch sehen wir Zeus Kinder Pallas und Apollon von Phidias, so Aphrodite und Eros von Praxiteles gebildet — nach Traditionen der Kunstschule.

Die Idee des Musikalisch-Schönen gründete sich in der alten Welt nur auf die einfache Melodie (s. §. 43—47.). Aber es fehlten die Mittel, sie zu erhalten. Wir haben gesehen, wie sich allmählig die Skale erweitert, geordnet, wie die Noten als bestimmte, die Kunst erleichternde Zeichen, und wie der Takt erfunden und ausgebildet, die Harmonie bereichert, nach Gesetzen des Wohlklanges geordnet, die Instrumente vervollkommnet, und dadurch die Instrumentalmusik zu einer abgeschlossenen Sphäre erhoben worden ist — wie alle diese Ingredienzien sich im freundlichen Vereine mischen, die Herrschaft der Melodie anerkennen, in geregelten Taktarten nach intellektuellen Gesetzen sich bewegen, in Begleitung weise gewählter Umgebung mehrerer untergeordneten Melodien, die eine konstitutionelle Harmonie bilden, gleich einer freien und friedlichen Staatsverfassung des modernen Zeitgeistes, der mit der Kunst gleichen Schritt hält.

Diese Verfassung ist aber nicht an eine einzige Form gebunden. Eine Arie, Sonate, Sinfonie, ein Oratorium von Haydn gleicht einer allgefälligen schönen Wohnung, oder einer neuen symmetrisch gebauten, heiteren Landkirche; von Mozart einer prächtigen Residenz eines Principe in Florenz oder einem zierlichen, griechischen, antiken Tempel des Bramante in Rom; von Beethoven einem rustico-gebauten Palaste oder dem luftig durchbrochenen Münsterthurme zu Strassburg, oder einer erhabenen, mit Arabeskenschmucke verzierten, gothischen Kreuzdomkirche in Mailand — oder einem phantastischen Feenpalaste. In allen ist die vergeistigte Form zu erkennen und die Kraft des Gemüths zu fühlen.

Am Ende gibt sich das Ideal und das Ziel unserer musikalischen Bildung darin zu erkennen:

dass beide Theile, Melodie und Harmonie, gleichmässig, keine auf Kosten der andern kultivirt werden soll, und dass in der Vereinigung und Durchdringung beider Schönheiten die gesammte wahre Schönheit, und zwar nicht blos in zufälligen Aeusserungen des Gefühlslebens erscheinend, sondern aus der Intelligenz aller musikalischen Kunstmittel her verfliessend — bestehen müsse. Ein Ideal setzt Ideen voraus; und bei keiner Kunst, bei keiner Wissenschaft werden mehrere vorausgesetzt, als bei musikalischen Produktionen.

Die vollendete Musik unserer Zeit, wo die ganze tönende und poetische Welt in einen harmonischen Chorus zusammen stimmt, hat sich mit der Entwickelung unserer europäischen Civilisation, Geisteskultur und Gefühlsveredlung, unserem Charakter, unseren Sitten und unseren Schicksalen gemäss seit 300 Jahren, nicht mit Beihülfe antiker Vorbilder (wie die räumlichen Künste), selbst gebildet und zur vollkommensten Darstellung rein musikalischer Schönheit zu ihrer Mittagshöhe, zu ihrem Kulminationspunkte erhoben. Diesen konnte sie aber erst mit der Vervollkommnung der Wissenschaften und aller anderen schönen Künste selbst in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts erreichen.

§. 96.

Manche Aesthetiker haben die Begriffe der Schönheit in eine abstrakte Formel gebracht, andere haben die Wirkungen der Schönheit innerlich fühlend sich in lyrischer Begeisterung ausgesprochen. Die Idee der neuesten ästhetischen Schule ist mir nicht deutlich geworden; und sie wird schwerlich mit wenigen Worten zu bezeichnen

sein. Nur vermittelst mancherlei Vergleichungen kann sie zur Klarheit kommen.

An sich ist etwas weder schön noch hässlich, weder gut noch schlecht. Nur das Verhältniss, der auffassende Begriff, das Interesse und die Gewöhnung stempelt etwas zum Einen oder zum Andern. Wer etwas Aeusseres auf sein Inneres bezieht, nimmt Antheil daran. Der Reisende, der Maler, der Liebende erfreuet sich einer gewissen Gegend, des aufgehenden Mondes, der untergehenden Sonne. Die Schönheit dieser Dinge liegt in der Fähigkeit jener Beschauer; sie fühlen etwas Wohlthuendes, eine Vervollständigung ihres eigenen Wesens. Diese Schönheiten offenbaren sich subjektiv. — „Der rohe Mensch," sagt Göthe, „ist zufrieden, wenn er nur etwas vorgehen sieht und hört; der Gebildete will empfinden, und Nachdenken ist nur dem Geistigeren, ganz Ausgebildeten angenehm."

Worin besteht nun das Gemeinsame einer schönen Gegend, eines schönen Menschen, einer schönen Blume, eines Bramantischen Gebäudes, einer Raphaelischen Madonna, einer Claudischen Landschaft, einer Utzischen Ode, einer Schillerschen Romanze, eines Shakspeare'schen Hamlet, eines Händelschen Chors, eines Haydn'schen Quartetts, einer Mozartischen Arie, einer Beethovischen Sinfonie???

Die Schönheit muss aus einzelnen Erscheinungen geahndet werden — und zwar aus der Uebereinstimmung der Begriffe derer, die über Schönheit urtheilen können. Zu den vorzüglichen Beobachtern über Schönheit gehört Plato. Er legt der schönen Diotima, welche Sokrates oft besuchte, Folgendes in den Mund: „dass sie das Urschöne gesehen habe; dass sie keine Toilettenkünste gebrauche, um ihre Schönheit zu erhöhen; dass sie sich an den Geist halte, sich an die Seele (Gemüth) gewandt habe, um diese auf

ihre Schönheit wirken zu lassen; dass die Bewegung des Unsichtbaren mit der Bewegung des Sichtbaren harmoniren müsse; dass in der schönen sichtbaren und hörbaren Form die schöne Form des Idealischen erscheinen müsse."

Plato's Hauptgesetz war: „das Verhältniss des Schönen zum Guten ist der Gipfel aller Weisheit," — „das Schöne ist das Gute, Harmonische" — — „das Erzeugen desselben ist das Wesen der Poesie, besonders der Musik und Verskunst." — „Es gibt nur Eine höchste Schönheit; sie ist nicht in der Erscheinung in den einzelnen schönen Dingen; nur im Geiste durch ein Wissen wird sie erkannt. Sie ist ewig, nicht entstanden, nicht vergänglich, nicht des Zuwachses, nicht der Minderung fähig, nicht bedingter Weise schön, sondern das Schöne an sich selbst. Die Erkenntniss der schönen Einzeldinge leitet zu ihr hinauf, und diese ist nur in der reinen Liebe möglich. Sie ist der Preis des Lebens, seine wünschenswürdigste Höhe. Wer sie anstrebt, dessen Leben kann nicht mehr leer, eitel, geringfügig sein. Wer jenes höchste Schöne rein erschaut, der wird nicht Schattenbilder der Tugend, sondern die echte Tugend selbst erzeugen, und so von Gott geliebt und unsterblich sein." — (121).

Platon's Idee war also: Einigung der höchsten Zwecke der Wissenschaft und Kunst. Da nach Platon ihre Quelle in Gott ist, so muss auch ihre Wirksamkeit auf ihn zurückführen. So entspricht diese Idee des Pythagoras Ansicht von der Musik, dass sie die Bildungsgesetze des sittlichen Lebens enthalte. Platon hat aber zuerst die Idee des Schönen als Grund aller Musik aufgestellt, und diese mit der Idee in

Einklang gebracht, um beider Wurzel in Gott nachzuweisen. (S. 11. Ges. der Pentaide.)

„Der Mensch allein erhielt von den Göttern Sinn für den Anstand und die Schönheit der Bewegung und damit Anlage zu Tanz und Gesang, diese soll er ausbilden. Die Chöre sollen auf die zarten Seelen der Knaben einwirken, indem sie das süsse und herrliche Leben der Götter preisen, und damit alles Gute und Schöne. — Die Meisten sagen, die rechte Weise der Musik sei, dass sie den Seelen Lust verschaffe; allein das ist unheilig gesprochen. Musik muss man nicht nach der Lust schätzen, die sie etwa macht, sondern nur diejenige aufsuchen, welche mit der Nachbildung des Schönen, mit der ächten Poesie Gemeinschaft hat." Platon erklärt blosse Instrumentalmusik ohne Gesang nicht für schön — weil sie, als blos zur Lust, den Göttern nicht angenehm sein könne; es sei ein Zeichen der Verwilderung, wenn Leier und Flöte mit grosser Schnelligkeit und thierähnlicher Stärke des Schalles allein für sich auftreten; — das sei nur Amusia und Gaukelei" (122). Die wahre Schönheit findet er nur, wo Worte, Harmonie und Rhythmus vereint sind. Ein anderes Mal sagt er: „die Erziehung in der Musik ist die wirksamste, weil Rhythmus und Harmonie am tiefsten in die Seele eingreifen, und ihr Wohlanständigkeit verleihen; wer darin erzogen ist, wird das Unrechte verabscheuen und nur das Schöne preisen, mit Freuden aufnehmen, sich daran stärken und so selbst schön und gut werden." Er verwirft die weichliche lydische und phrygische Tonart, und verstattet nur die männliche dorische Gesangsweise." Alle Wissenschaften und Künste sollen, nach ihm, auf die göttliche Idee gerichtet sein — daher ihm Astronomie und die schwesterlich verbundene Musik am nächsten dahin

zu führen scheinen; doch lässt er jede Künstlichkeit (z. B. chromatische Melodien) hingehen, wenn sie auf das Schöne und Gute gerichtet wird (fortgesetzt §. 109.).

Musik, meint Platon, befreundet uns dem Weltgeiste; durch sie kommt man dem Göttlichen näher. Ihm war das Höchste, wo Schönheit und Güte, Wahrheit und Genuss sich aufs innigste berühren — wo sie Eins sind. Seine hohe Ansicht von Musik und Kunst überhaupt ist von allen Geistreichen und Gefühlvollen — bewusst oder unbewusst — in der göttlichen Idee der Einheit des Schönen und Guten — anerkannt worden. „Die Alten," sagt Fr. Schlegel, „besangen nicht Helden und deren Thaten allein, sondern die Schönheit der Jugend, die Blüthe des innigen Genusses, der Sehnsucht, und jedes lebendige Gefühl des Augenblicks. Sie bezeichneten nicht das Unsterbliche blos mit sterblichen Worten, sondern das Vergängliche verewigten sie durch einen Ausdruck von Tönen, der überall edel und reizend erscheinen muss" (123).

§. 97.

Unter den neueren Aesthetikern haben sich am bestimmtesten die Prof. Wendt, Eberhard und Köppen in besonderen Schriften ausgesprochen — auch Bendavid in seiner Aesthetik, Herder in Kalligone, Jean Paul in seiner Vorschule, Gottfr. Weber in seiner Theorie der Tonkunst. Da diese letzten klassischen Bücher in den Händen eines jeden Musikers und gründlichen Dilettanten sein können, so will ich hier nur einige Worte der drei ersten Schöndenker anführen.

„Zum Schönen gehört, nach Wendt (124), die Bedingung, dass die Darstellung eines Kunstwerks an sich selbst gefalle, d. i. dass der

innere Zustand der Veräusserung werth — und dass darin doch eine Befriedigung unserer Sinnennatur enthalten sei. Denn so wie dem Gebildeten nichts gefallen kann, was ihm nicht die höhere Begeisterung der Dinge (das Ideale — nach Platon das Göttliche) zum Bewusstsein bringt, so haben auch die Sinne im Gebiete des Schönen ihr Recht."

Die ewige Idee der Schönheit kann real oder ideal, d. i. in der Materie und im Geiste nur Eine sein. „In der Seele," sagt Eberhard (125), „macht das Gleichgewicht der Neigungen und thätigen Kräfte die geistige Schönheit; im Gleichgewichte lebendiger Bewegung zeigt der mystische Tanz der Himmelssphären die Schönheit der Natur, die den Denker entzückt; Leben, Bewegung, Ebenmaass aller körperlichen Theile des denkenden, empfindenden Menschen, dieses Abbildes der Urschönheit — entzückt in der räumlichen Gestaltung das ästhetische Auge — im Tone der Sprache und des Gesanges der Melodien in geregelten Zeiträumen das ästhetisch gebildete Ohr."

Dieses setzt voraus, dass die Komposition aus der Tiefe des Gemüths der Tondichter hervorgekommen ist. Tonreihen, die in rhythmischer Bewegung und in harmonischer Umgebung — als Ausdruck des Gefühlslebens — Ohr und Gemüth (innere Empfindung mit Intelligenz) entzücken — bilden musikalische Schönheiten, welche nicht mit der Luftwelle verfliegen, sondern wie die Ideale räumlicher Schönheiten eines Praxiteles und Raphael's.

Wie sich eine interessante Schönheit der Physiognomie nicht in einzelnen Theilen, oder blos durch gleiche Verhältnisse der Theile, sondern auch durch harmonische Empfindung und Verstand offen-

bart, so offenbart sich die Schönheit eines Tonstücks nicht blos in einzelnen freien wohlklingenden und rhythmisch geregelten Tonreihen in die Länge und Breite (Melodie und Harmonie), sondern hauptsächlich im bestimmten Charakter, in Tönen und Bewegungen, die aus Gefühl entstehend mit Bewusstsein zum wohlthuenden Zwecke geworden sind. „Soll die Musik Eindruck machen, so müssen die Darstellungsmittel zu Ausdrucksmitteln des inneren Lebens erhoben werden.“ — Aber nicht jeder Ausdruck macht den bezweckten Effekt; denn „den Naturdingen,“ sagt Köppen (126), „wohnt an und für sich nicht das Schöne ein, nur dem Geiste, der die Idee darin ahndet, weil er sie mitbringt von Gott. Die musikalischen Schönheiten sind nur das Echo unserer inneren Tonkunst.“

Aus diesen verschiedenen, und doch im Wesentlichen einstimmigen Ansichten der forschenden Aesthetiker geht hervor, dass, um die musikalische Schönheit zu fühlen und zu erkennen,

1) die Tonreihe, die Melodie, das komponirte Stück die Bedingungen der Schönheit — nämlich Wohlklang und Charakter-Bewegung aus Gefühl entsprungen — erfülle;

2) dass das Ohr von der Geburtsstunde an in musikalischer Umgebung viel berührt, und dadurch für musikalische Töne empfänglich werde;

3) dass der Zuhörer eine gewisse Bekanntschaft mit dem Technischen und Mechanischen der Tonkunst erlangt habe;

4) dass er einen gewissen Grad wissenschaftlicher, ästhetischer, sittlich religiöser Bildung mitbringe; denn der ungebildete Laie in der Kunst vermag selten die idealische Schönheit in der Plastik, Malerei, Poesie und Musik zu erkennen.

§. 98.

Es ist nicht zu leugnen, dass es geborene musikalische Ohren gibt, welche sich in der frühesten Kindheit zum Wohlklange hinneigen, und wieder von Natur unmusikalische Ohren, die gleichgültig bei schönen Tönen bleiben, und selbst bei ernstlicher Bemühung weder zum Gefühle der Melodie noch des Taktes gelangen können. Bei jenen ist eine zarte, reizbare Organisation des ganzen Körpers vorauszusetzen, und in Wirklichkeit bei allen ausgezeichneten Musikern und Musikfreunden zu erkennen; bei diesen ist das Gegentheil oder das Uebergewicht anderer Seelenkräfte. Dieses bestätigt auch die Erfahrung; aber nicht Galls Organlehre (127). Gewiss ist aber auch, dass die meisten Ohren gebildet werden können — und dass das Gefühl für musikalische Schönheit desto empfänglicher wird, je gebildeter alle Sinne und die gesammten Fähigkeiten des Geistes sind.

Angeborene, vorgeübte, mit Intelligenz des Geistes verwandte Ohren werden dann (als ein gebildetes Gehör) zu der Bestimmung der Requisite dienen können, welche bei musikalischen Werken vorausgesetzt werden, wenn diesen in unserer intelligenten Zeit das Wesen der Schönheit zuerkannt werden soll.

Sie müssen sieben Haupt-Erfordernisse an sich tragen.

1) Wechsel, darin besteht das Leben. Aber nicht aller Wechsel ist schön. Aus 5 Tönen kann ich 120 Versetzungen zu so viel Melodien machen. Aber nicht alle klingen schön; mit 6 Tönen gibt es 720 Melodien, darunter erscheinen viele schöne, aber auch mehrere unschöne. Gleicher Wechsel ist der Tonart nothwendig. Einerlei Tonart ermüdet auf die Länge.

Nicht blosse Kraft oder blosse Weichheit — Wechsel malt die Bewegung und einen bestimmten Charakter. Beim Gesange muss dies im Texte angedeutet sein, damit der Komponist in Melodien, Tongattungen und Rhythmen Wechsel finden oder hinein bringen kann. In dieser Rücksicht zeichnen sich Gluck's, Mozart's, Haydn's, Weber's Werke aus — aus ihnen klingt eine jugendliche Frische.

Steter Ernst wird langweilig, steter Scherz leicht gemein. Das rechte Maass haben Mozart und Haydn getroffen. — Wo Alles schleicht, seufzt, weint — oder wo sich Alles wie toll, wie der Pöbel bei einer Feuersbrunst — in Verwirrung umrennt, oder in Betrunkenheit umarmt, wie in vielen neuen Kompositionen für Pianoforte, Violine, Flöte etc., wo die Tonreihen auf und nieder ohne Zweck laufen und springen; — wo die Gravität nicht durch Grazie gemildert, Verzweiflung und Wuth nicht durch Beruhigung unterbrochen wird, wo Alles pathetisch prangt oder pretiös geziert ist, wie in manchen Werken Spontini's, Spohr's, Weber's, A. Schmidt's, Beethoven's letzten Quartetten, Onslow's Quintetten — da ist nicht die ewige Schönheit zu finden. Denn Künstlichkeit und Künstelei sind Verwüchse der Kunst, wie die grossen Hüte der Damen, auf denen ein Galanterie-Laden ausgekramt ist.

2) Dabei ist Einfachheit bedingt, und Klarheit, welche in Künsten sowohl äusserer als innerer Anschauung uns ein Werk leicht verständlich macht — wie in Schulze's und Reichard's Liedern und Kanzonen, Martin's Lilla, in Weigl's Schweizerfamilie, in Weber's Freischütz die Gesänge der Agathe. Dabei wird uns, sagt Tieck, ohne erschlaffende Aufregung behaglich; — sie erregen anmuthige Empfindungen; — es sind gemäch-

liche Spatziergänge durch blumige Wiesen unter blauem Himmel. Darum ein inspirirter Choral und ein einfaches Volkslied immer für schöner erkannt wird, wenn man es auch millionenmal gehört hat. Hierin sind wieder Haydn und Mozart unvergängliche Muster — bei aller Fülle ist in ihren Werken alles klar und verständlich, nirgends überladen und verwirrt. Dieser Eigenschaft steht nämlich das Verwirrte, Gesuchte, Ueberladene, Uebermässige der Massen und der Verzierungen entgegen; wovon Spontini's, Spohr's, v. Weber's, Lindpaintner's, Rossini's, Fesca's, Kreuzer's — besten Werke in einzelnen Fällen nicht frei sind. Die Ueberladung ist Webern nur in der Wolfsschlucht zu verzeihen, wo das beleidigende Getöse von Dissonanzen eine Höllenscene malen soll.

3) Ruhe und Mässigkeit in der Gefühlsbewegung erscheint an allen plastischen, antiken Kunstwerken fürs Auge. Man sehe den Apollo Musagetes, die verschämte Venus, selbst den tanzenden Faun in der Tribune zu Florenz — nichts ist übertrieben, der Anstand in der Bewegung nirgends verletzt. Diese antike Mässigkeit erscheint in allen Raphaelischen Gemälden; nur in seinem letzten, unruhigsten Doppelbilde der Verklärung ist eine Ausnahme nothwendig, weil ein epileptisch Verzerrter (Besessener) zum Anschauen kommen sollte.

Kein Musikmeister ist der Antike — in mässigen Gefühlsbewegungen der Töne, selbst in erhabenen Harmoniezügen so nahe gekommen, als Haydn und Mozart. In Gluck's letzten Opern ist diese und die vorige Eigenschaft künstlerischer Schönheit fast übertrieben. Ruhe und Mässigkeit sind, als Charaktere der Grazien, den schönen Kunstwerken eigen. Die Theile müssen sich in

sanfter Bewegung an und in einander schmiegen, wie die Grazien selbst in zarter Umschlingung.

Der mässigen Gefühlsbewegung steht die Unruhe, Unmässigkeit der Charakterformen moderner Musikwerke entgegen. So reizend und interessant die tiefgefühlten Pianoforte-Dichtungen des geistreichen Prinzen Louis Ferdinand in einzelnen Partien sind, so wenig befriedigt seine immerwährende sentimentale Unruhe und Unmässigkeit im Ganzen. Wie viele der neuesten Tonsetzer fallen in diesen Fehler! Man erinnere sich Czerny's unendlicher Läufe; selbst Beethoven kann manchmal kein Ende finden.

Der Ruhe und Mässigkeit steht ferner das Plumpe und Massive, das Harte, Starre, Bewegungslose, Einförmige — das Grelle und Schreckliche in Gestalten, Farben und Tönen entgegen. Exempla sunt odiosa.

Hogarth, der geniale Maler lebendiger Charaktere, fand das Wesen der Schönheit in räumlichen Künsten — in der Wellenlinie (128), und man kann auch in Künsten der Zeit und des Tons dies Gesetz bestätigt finden.

Das wellenförmige, dem Wortsinne entsprechende Auf- und Niedersteigen der Töne eines guten Deklamators gefällt am meisten; nur ein scharfer Kontrast der Ideen verlangt Sprünge. Man verstehe aber kein willkührliches Auf- und Niedertönen ohne Gefühl und ohne Intelligenz, wie bei den Predigern A—Z — sondern einen aus eigenen Ideen und Gefühlen hervorgequollenen Vortrag, wie unsers berühmten Kanzelredners Dräseke. Manche Kritiker halten ihn zwar für künstlich; aber man vergesse nicht, dass in unserer kunstvollen Zeit, wo Alles nach dem Charakter der Schönheit strebt, auch der Kanzelredner ein Schönkünstler sein müsse; sonst geht es ihm, wie dem gelehrten und künstle-

rischen Pastor Pfannkuch im 8. Gesange der Pentaide — seine Zuhörer schlafen.

Diese Wellenform der Melodien in sanft auf- und niedersteigenden Bewegungen der Figuren kann man in jeder guten Komposition auf dem Papiere sehen. In den ersten kanonischen Werken von der Mitte des 15. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts nichts — in den folgenden Werken, z. B. Palestrina's, und tausend anderer gleichzeitiger Motetten, Psalmen etc., ist schon etwas von dieser Linie zu sehen; weniger in Alegri's, Baj's etc. Werken: da herrscht noch das Eintönige, Starre, Bewegungs- und Charakterlose in Rücksicht der Melodie, der Akkordsfortschritte und des Rhythmus. Sie sind harmonische Tongewebe nach einerlei Muster und einerlei Farbe. Es klingt eine Motette fast wie die andere. In ihnen fehlt für die Darstellung Schatten und Licht des neueren piano, crescendo, forte, diminuendo, più moto, ritardando — wodurch ein Steigen und Sinken, ein Kommen und Entfernen, ein Beleben und Beruhigen bewirkt wird. In der päpstlichen Kapelle erscheint dies alles nur durch Tradition. Ich kann daher jene alten Werke für contrapunktische Meisterstücke gut für ihre Zeit, aber nicht mehr für unsere musikalische Bildung für absolut schön erklären (129). Sie erscheinen nur schön im Lokale ihrer Entstehung und durch die traditionell eingeübten Sänger der päpstlichen Kapelle — oder wenn sie in grossen Räumen der Kirchen von starken, rein intonirenden Chören dargestellt werden, dann haben sie den Charakter der wahren Kirchenmusik — nur mit Begleitung der Orgel.

Man höre hingegen die schönsten Werke Händel's, Graun's, Gluck's, Benda's, Haydn's, Mozart's, Righini's, Pleyl's, Clementi's, Hummel's, auch in einzelnen Stücken Beetho-

ven's, Rossini's, Weber's und aller guten Tonsetzer — man sehe die Notenbewegung auf der Skale — um jener Hogarthischen Hypothese Beifall zu geben.

4) Eurhythmie, Gleichheit, Uebereinstimmung der Nebentheile zum Haupttheile ist allen schönen Künsten unerlässlich. In plastischen Künsten, Architektik, Skulptur, — heisst sie Symmetrie. Sie erscheint in der Dreiheit am einfachsten. Ein Haus mit 2 Fenstern ist eben so wenig schön zu nennen, als ein Wechsel von 2 Tönen. Gleiche Zahl der Fenster auf beiden Seiten der Thüre gefällt dem Auge. Ein Palast von 3 Etagen mit 2 Flügeln zu den Seiten — erweckt die Idee der Schönheit — wie gleiche Gesichtstheile, 2 Augen und 2 Ohren in gleicher Dimension von der Nase sie erwecken.

Diese Eurhythmie hat die Natur am vollkommensten dem menschlichen Körper aufgeprägt; Gott erscheint uns in dieser Gestalt als der kunstvollste Schöpfer; er gab das Muster; er wollte sein höchstes Wohlgefallen an der Schönheit uns daran offenbaren. — Am Menschen treten drei Hauptwesen in die Erscheinung: ein plastischer Körper zum Bewegen und Machen, eine Seele zum Leben, mit Sinnen zum Empfinden und Fühlen; ein Geist zum Denken, Urtheilen und Wollen; zum ersten dienen Glieder, zum zweiten das Gefäss- und Gangliensystem, seine Herzen, Lungen und andere Lebensorgane, zum dritten der kugelige Kopf mit dem künstlichst gefalteten Gehirne und geistigeren Nerven der Sinne, zum Gewahrwerden der sinnlichen Eindrücke, und zum Absenden seiner Befehle an die äusseren Glieder. Ueberall erscheint der Typus der heiligen Drei in den schönen Künsten.

Der Mensch hat das Gesetz der Schönheit dem

Schöpfer abgelernt, und in den schönen Künsten angewendet; in den zeichnenden als eine hervorragende Figur mit Nebenfiguren, — im Dreiecke gefällige Gruppen bildend — wie Perugino's, Raphael's, del Sarto's heilige Familien. Die schönsten Symbole der Art sind die Madonnen mit zwei Kindern zur Seite, wie in der Tribune zu Florenz, oder die Raphaelische Gruppe in München, wo Maria, Elisabeth sitzend und Joseph über ihnen in der Triangelgruppe die spielenden Kinder zwischen sich beobachten.

Die Dreiheit erscheint auch in den 3 Hauptfarben Gelb, Roth und Blau — mit 3 von diesen gemischten, von Göthe ästhetisch genannten Farben: Orange, Violett und Grün, welche die sinnigsten Maler gebraucht haben — zum Nuanciren — wie im Regenbogen (§. 69.).

In der Musik tönt sie in drei Haupttheilen: *a*) der Melodie — aus drei fortschreitenden Tönen lassen sich schon mehrere Melodien machen; *b*) des Akkords: Prime, Terz, Quinte mit oder nach einander; *c*) in den drei nächstverwandten Akkorden, im Hauptakkorde, in der oberen und unteren Dominante. — Nur bei langen Musikstücken weicht man zur Mannigfaltigkeit in fremde Tonfamilien; *d*) in einem einzelnen ausgeführten Musikstücke erscheint die Dreiheit im Hauptthema, Uebergangs- und Schlussthema; *e*) bei grösseren Werken in drei Hauptstücken des Ganzen, z. B. in einer Kirchenkantate: Chor, Aria oder Duetto und Choral, in Sinfonien: Allegro, Andante oder Adagio, Presto. Obgleich Beethoven's Scherzo fast immer in sich schön ist (130), so ist es doch manchmal Ueberfluss, wodurch seine herrlichen Sinfonien vielen Zuhörern zu lang und erschöpfend werden; *f*) in grossen dramatischen

Werken, wie Opern, Oratorien, hat der Gang der Geschichte drei Bedingungen: Einleitung, Verwickelung, Auflösung. (Dieses ahmt man nicht blos in der Oper, sondern auch in Instrumentalmusik, in Sinfonien, Quartetten, Sonaten-Stücken nach.)

Siebenzehntes Kapitel.

Intonation, Tonfarben, Charaktere der Musik und der Instrumente. Geschmacksverschiedenheit. Wesentliche und zufällige Schönheit.

§. 99.

5) Die Reinheit der Intonation sollte schon früher als Hauptbedingung des Schönen berührt sein. Die vorigen Bedingungen gehen die Tondichter, die Komponisten als die Darsteller an; die Intonation ist eigentlich die Sache der Darsteller, der Sänger und Instrumentspieler. Sind die vorigen vier Bedingungen im komponirten Stücke gegeben, so können auch mittelmässige Tonmeister und Gesellen das Gegebene angenehm aufführen. Klarheit, Wechsel, Mässigkeit und Vortrag kann später hinzukommen, um das gegebene Schöne noch zu verschönern. Sie können aber auch durch die eigenthümlichen Farben ihrer Intonation zum Wohlgefallen oder Missfallen beitragen.

Zur vollkommenen musikalischen Schönheit ist die Reinheit des Tons — der Kehle und der Instrumente ein erstes unentbehrliches Requisit. Der gute Bildhauer sucht den reinsten weissen Marmor zu seiner Statue, der Maler, mit Farbensinn gesegnet, wählt die reinsten Farben. Der von Natur klingende, volle, reine Ton eines Bader, einer Catalani, einer Amatischen Geige, eines Streicherschen Fortepiano's thut schon dem Ohre wohl, und hat schon in sich das Gepräge der musikalischen Schönheit. Man spricht von warmen und kalten, von vollen und dünnen, runden und spitzen, kräftigen und weichen Tönen.

Lauter Bezeichnungen äusserer und innerer Charaktere.

Auch der Tonstrom eines einfachen reinen Akkords kann reizend und schön genannt werden. Eine falsche, rauhe, heisere, spitze, dumpfe, grelle Stimme, — ein falsch oder schlecht gestimmtes Instrument, mehrere nicht zusammen stimmende Instrumente, wodurch falsche Akkordsverhältnisse hörbar werden — tödten alle anderen Schönheiten der Musik.

Man legt also dem einzelnen Tone, dem einfachen Akkorde einen Charakter, ein eigenes Gebiet im Gefühle bei. Diese Eigenthümlichkeit, welche so viel zum Schönen beiträgt, kömmt bei der schwebenden Stimmung der Orgel, der Klaviere, der Harfen nicht zum Gehöre — die unreinen Quinten und schwankenden Terzen wirken durch ihre gleichen Verhältnisse zum Hapttone und zur Quinte keine Charakterverschiedenheit im Gefühle. Auf anderen Instrumenten entsteht hingegen in verschiedenen Tönen ein verschiedener Charakter, wie schon oben berührt ist.

Seit 100 Jahren sind die Instrumente um einen bis anderthalb Töne höher getrieben (s. §. 66.); im höheren Tone gewinnt man freilich an Helligkeit, verliert aber an Schönheit; Gesang und Instrumente werden heulend und schreiend — wie jetzt die G-Waldhörner in Händel's Judas Maccabäus — welche zu seiner Zeit die jetzige F- oder E-Sphäre hatten.

Jedes Instrument hat eine gewisse Tonsphäre, worin es die reinsten, klarsten, eigenthümlichsten Töne gibt, z. B. die Hoboe in C, die Flöte in D. — Man kann dies D oder A in heutiger Stimmung auf der Geige zum Normaltone machen, weil die E-Saite als Quinte nahe zum Zerspringen gespannt ist. Da sie keine höhere Stimmung leidet,

ohne an Stärke und Gesang zu verlieren, so kann man diesen Ton als non plus ultra zum Normaltone machen. Die Klarinette hat ihren besten Ton in B, die Waldhörner haben ihre schönsten Töne, wenn sie in E oder F genommen werden, die Trompete in C.

Weder Belke's Inventions-Hörner, noch Ivan Müllersche Klarinetten mit einem Dutzend Klappen behalten ihre eigenthümliche Schönheit und Tonfarbe in entfernten Skalen. Die jetzigen Flöten, welche eine Länge bis zu H herab erhalten, bekommen eine Klarinettenkraft, Schärfe und Fülle, verlieren aber die ehemalige Weichheit der tiefen Stimmung.

§. 100.

6) Besonnene Tondichter brauchen das Eigenthümliche der verschiedenen Instrumente als Tonfarben, um verschiedene Arten der Empfindungen und eigenthümliche Charaktere damit auszudrücken. Aber erst in der neuesten Zeit hat man eine ästhetische Kraft in den Instrumenten selbst geahndet. Mozart ist wohl der erste, der einzelne Instrumente absichtlich als Tonfarben angewandt hat. Haydn ist ihm in seinen späteren Oratorien gefolgt, und Beethoven hat ihren eigenthümlichen Charakter am besonnensten in seinen Werken benutzt. Am glücklichsten ist ihm Weber darin gefolgt. Frühere Komponisten brauchten die Blasinstrumente mehr als Masse, als mechanische Kraft; nur Händel, Gluck, Graun scheinen eine Ahndung gehabt zu haben. Bei einiger Aufmerksamkeit dringt uns ihre verschiedene Wirkungskraft und Farbenähnlichkeit ins Ohr und ins Herz — z. B. der heiligen, mystisch flüsternden, hellgrauen, geisterhaften Harfe; der flatternden, heiteren, himmelblauen Flöte; der herzzer-

schneidenden, purpurschimmernden Hoboe, der liebreizenden, kecken, auroraglänzenden Klarinette; des weichen, schmeichelnden, smaragdenen Fagotts; des ahndungsvollen, fernhertönenden, braundunkeln Horns; der kriegerischen, triumphirenden, hellrothen, muthbelebenden Trompete; der allherrschenden, regenbogenfarbigen, empfindsamen Geige; des besänftigenden, violettfarbenen, gemüthlichen Violoncell's; der verschmelzenden, seufzenden, lillafarbigen Viola; des harmonischen, allumfassenden, licht- und schattenreichen Fortepiano's; des gebietenden, kräftigen, schwarzdunkeln Violons; der donnernden, düsteren, zürnenden Pauken; der majestätischen, vielfarbigen, religiösen Orgel.

Tieck hat von einigen Instrumenten ähnlich innere Eigenthümlichkeiten poetisch-zart ausgedrückt (131).

Doch muss man die Tonfarben immer nur als Nebendinge, als Verschönerungs-, als Erhebungsmittel des Wesentlicheren ansehen. So wie beim Gemälde die Erfindung, die Idee, und dann die Zeichnung der Idee, Licht und Schatten zur Scheidung und plastischen Erhöhung und Vertiefung der einzelnen Theile — die Hauptsache der Darstellung ausmacht, so ist auch in einem Musikstücke der rednerische Ausdruck in der Melodie und im Rhythmus das Wesentliche zur Darstellung einer Idee, eines Gefühls, eines bestimmten Charakters. Diesen bestimmten Charakter aufzufinden, fehlt den meisten Musikern die Bildung. Viele meinen, es komme nur auf die Farbe an. Daher kömmt es dann, dass ihre Werke so schnell vergessen werden. Die meisten Kompositionen sind nicht schlecht, die Melodien sind angenehm, z. B. zu einem Liede, einer Arie, einem Chore; aber man könnte denselben Text noch mit einem Dutzend ähnlicher

Melodien singen. Anders ist es bei Händel, Haydn, Mozart — diese greifen aus der Tiefe der Seele, des Gefühls — darum sind Tonart, Melodie, Taktart bei diesen das Rechte, Einzige, was nicht anders sein darf. Das ist das Göttliche, Originelle, Ewige — das nicht ins Allgemeine verfliesst, und bald verfliegt.

Dann muss man das, was solche originelle Genies aus ihrer Tiefe geschöpft und im rechten eigenthümlichen Charakter dargestellt haben, nicht auf andere Instrumente, in andere Tonarten und andere Zeitbewegung übertragen, als die Erfinder gegeben haben (132). Darum verliert das schönste musikalische Stück, welches für Streich- oder Blasinstrumente gesetzt ist, so sehr sein Charakteristisches, wenn man es auf schwebend gestimmten Tastinstrumenten spielt. Wenn auch die Zeichnung der Melodie, Licht und Schatten der Harmonie, Rhythmus und Verzierungen bleiben, so geht doch das Colorit der Instrumente verloren, was so viel zur Darstellung bestimmter Charaktere beiträgt, indem bei gleichschwebender Temperatur auch die Akkordsverhältnisse nicht verschieden sind.

§. 101.

Unbefriedigt mit der gleichschwebenden unreinen Temperatur haben die Klavierspieler schon seit Kirnberger (133) eine reine Stimmung nach der Violine versucht. Weil aber ein Missverhältniss in einigen Akkorden entstand, so sind die Klavierspieler bei der Gleichschwebung geblieben, so dass jede Quinte um ein Weniges zu tief ist; Sängerinnen können daher am Pianoforte leicht falsche Quinten singen lernen. Man sollte nur mit Hülfe der Violine singen lehren, weil man dies Instrument seiner Natur nach quintenrein spielen kann. Zwar behauptet der gelehrte Singlehrer Häser: „die

Nothwendigkeit der schwebenden Stimmung, also auch der unreinen Quinten und Quarten, auch sogar im Singen und Instrumentalspiele; es sei nach Berechnungen wie nach Ausmessungen auf dem Monochorde unmöglich, eine kanonische Reinheit der diatonischen Tonleiter zu finden; und wir wären durch Täuschung schon an diese Temperatur gewöhnt — wir hörten — an Täuschung gewöhnt — in der Einbildung die reinen Verhältnisse.“ Kann sein. — Dieser achtungswürdige Theoretiker vergisst, dass dennoch unsere Streich- und Blasinstrumente reine Quinten behalten.

7) Das innere Colorit der Akkordsverhältnisse sowohl, als der damit verknüpften Charaktere (beides Erfindungen der modernen Zeit) gehen, wie es mir scheint, hauptsächlich von Bogeninstrumenten aus; die leeren Saiten der Violine G, D, A, E machen die Tonfarben hell und hart. As, Es, B, F nebst ihren Dominanten und Oktaven werden mit dem ersten und kleinen Finger, also mit weicher Haut — bedeckt. Der Charakter jener Töne ist laut, klar, heiter, gemein, zum Allegro, Presto, zum lustigen Tanze geschickt; dieser sanft, ernst, pathetisch, zu schwärmerischen Gefühlen im Andante und Adagio passend.

Höhere und tiefere Färbung scheint dem Quintengange zu folgen — aufwärts von C, G, D, A, E, H; abwärts C, F, B, Es, As, Des. — Wir fühlen in C Kraft, Majestät; in G dur Ruhe, Gleichmuth; in D lärmende Gemeinheit; in A Hoffnung, in E Zärtlichkeit; in H Ueberspannung; in F gemüthliche Heiterkeit; in B Kühnheit, Erhabenheit; in Es religiöse Feierlichkeit; in As tiefes, inniges Gefühl, sentimentale Sympathie; in Des himmlische Verklärung; Ges oder Fis zweideutiges Schwanken zwischen Himmel und Erde. Die Molltöne geben

verschiedene Modifikationen der verwandten Tonarten, wie die Farben in ihren Mischungen.

Stimmt man die Tastinstrumente nach der Kirnbergerschen Stimmung, so gewinnt man in den meisten Akkorden etwas Aehnliches. Dadurch, dass von C, F, B, Es, As, Des die Quinten rein, die Terz E zu C scharf, ein reines H zu E — also eine gleich scharfe Terz zu G wird, — ferner Fis als reine Quinte zu H — — dann erhalten die Tonleitern andere Verhältnisse, also auch neue Färbungen zu verschiedenen Charakteren; zu der reinen Quinte G muss sich alsdann D und A so gut als möglich fügen, um mit E erträglich zu werden. So bekömmt A als grosse Terz von F und als kleine von Fis, als Quarte von E, und für sich zu seinem eigenen dur und moll ganz eigenthümliche Verhältnisse und Farben. Eben so D dur und moll etc.; dadurch gehen zwar in der gleichschwebenden, und in ungleichschwebenden in einigen Akkorden die reinen Verhältnisse auf dem Pianoforte verloren, aber der Reichthum seines Tonumfanges und seiner vollen Harmonien können den Mangel ersetzen.

Da im Singtone — und in den Verhältnissen der Skale des Gesanges kein Unterschied ist, weil die Singstimme keinen Normalton festhalten kann, so kann die Menschenstimme in diesem Sinne keine Tonfarben in den Akkordsverhältnissen ausdrücken. Daher irren auch einige moderne Kritiker und Direktoren von Musikvereinen, wenn sie behaupten, dass Chöre ohne Instrumente blos am Pianoforte mehr wirkten; das ist insbesondere mit Opernmusik nicht möglich. Wenn es also zu sein scheint, so liegt die Ursache in der deutlicheren Verständlichkeit der Worte. Denn Verständlichkeit der zum Gemüthe dringenden Worte bleibt bei Singsachen das erste Gesetz. Dann kann der Vortrag, die

Deklamation und der lebendige Athem, als Organ des Gefühls, alle Instrumente doch übertreffen.

Die Tonfarben der Bogen- und Blasinstrumente schmelzen noch mehr mit den Singstimmen zusammen, und geben dem Gesange höhere Charakterfärbung. Das Instrumental-Vorspiel dient dazu, das Ohr für die Farbe des Akkords vorzubereiten, und bei verändertem Wortsinne den Kontrast fühlbar zu machen. Die meisten Tonsetzer treffen den rechten Ton zum Texte instinktmässig — durch Leitung des Genius; die Violinspieler eher, als die Klavierspieler. Sinnige und gefühlvolle Komponisten finden die rechten Tonarten, die ihren Ideen entsprechen, sie wissen und fühlen, dass es nicht einerlei ist, in welchem Tone sie diese ausdrücken.

§. 102.

Dieser Genius ist es, der allen jenen Bedingungen das Siegel aufdrücken muss. Sind jene Töne, Akkorde, Taktarten mit allen anderen Attributen des Schönen aus reinem, mit Intelligenz geleitetem Gefühle, oder aus Begeisterung des schaffenden und des darstellenden Künstlers geflossen, so werden sie bestimmte Charaktere haben, wieder das Gemüth Anderer ansprechen, und als wahre, bleibende Schönheiten erkannt werden. Haben sie aber ihr Dasein nur dem suchenden Verstande und der mechanischen Geschicklichkeit zu verdanken, so werden sie wohl Bewunderung erwecken, aber als gesucht, erkünstelt, affektirt den Charakter der Schönheit entbehren, und das Schicksal der meisten Tonstücke haben, dass sie bald vergessen werden, als wären sie nie vorhanden gewesen.

Ahmt der Tonsetzer die Vorstellung äusserer Dinge durch Instrumente und Bewegung sklavisch nach, so halten wir dieses Bestreben mit Gottfr.

Weber (134) nicht für den hohen pathetischen Stil, sondern nur für komische Werke schicklich, und kann daher, zu rechter Zeit angewandt, von grossem Effekte werden. Es wird lächerlich, wenn Fallen, Rollen in ernsten, religiösen Sachen — mit ähnlicher Bewegung der Instrumente nachgeahmt wird — unwürdig für die Kirche, worin auf der Orgel Vogler zuerst vor 45 Jahren Gewitter, Schäferscenen, Belagerung von Jericho, Schlachten und Jagden malen wollte. Es ist Künstelei, aus kalter Reflexion entstanden; Kleinlichkeit, welche Frau von Staël mit Recht an deutschen Komponisten tadelt.

Es hängt vom Darsteller ab, — dass aus dem Ernste kein Spass, und aus dem Spasse kein Ernst, also der Zweck verfehlt wird. Gemeine Leute bezeichnen viel mit Gesten hoch und tief mit der Hand — und ahmen Thierstimmen und andere Gegenstände in ihren Gesprächen nach. Der Civilisirte, besonders aus dem vornehmen Stande, bezeichnet die Sache mit dem treffenden Worte, und bleibt im Affekte mässig in Bewegungen. Dieses thut auch der deklamatorische wahre Künstler, z. B. wie Iffland auf der Bühne, Herder ehemals und jetzt Schleiermacher auf der Kanzel.

Der Tonmaler kann in gemeinen komischen Scenen malen, er darf aber doch den Anstand nicht verletzen, er muss den Hauptgedanken des Textes mehr in Melodien und Taktarten ausdrücken, als einzelne Worte herausheben. Vor 100 Jahren malte Telemann jedes Wort (s. §. 79.). Die Setzer von Messen drücken Descendit (Chr. stieg hinab in die Hölle) mit abwärts sinkenden Tönen aus, und resurrexit (er ist auferstanden) mit aufwärts steigenden. Man sollte nur das Wesentliche, nicht die Nebenidee malen. Drum ist die tuba mirum spargens, welche Mozart mit der Posaune zeich-

net, auch selbst am grossen Meister als eine zu grelle Farbe getadelt worden, indem es nicht mehr ein Bild, sondern die Sache selbst sei. Hingegen thut das magische Eintreten der Posaune in der Zauberflöte und das wunderbare kurze Solo der 3 Posaunen im Don Juan Wunder — indem der steinerne Todte den Mörder vors Gericht fordert. Eben so glücklich hat er Lachen und Weinen und den Wellenschlag in Così fan tutte gemalt.

Eben so Beethoven's naive Melodie zu dem Liede: Herz, mein Herz — da hört die Phantasie das ängstliche Herzklopfen — in Bergers Lerchengesang das Tiriliren in hohen Lüften. Diese treffende Naivetät drückt sich in vielen Nationalliedern der Tiroler und Schweizer aus. Nur sind sie oft für den feinen Geschmack zu natürlich.

Die schönen Künste sollen nicht die Wirklichkeit geben, sondern einen poetischen Schleier darüber werfen. Das Kunstwerk muss nicht als wahre Natur erscheinen. „Die Kunst hat ihre eigene Wahrheit," sagt Tieck in seinen dramatischen Blättern. Täuschung in der Schönheit hat nur die Absicht der tieferen Wahrheit.

Die Farbe des Malers ist schön, dem Auge angenehm; aber der Bildhauer verschmäht sie, weil sie die Gestalt der Natur zu nahe bringen würde; sie soll nur als plastisches Standbild erscheinen — und nicht als gespenstische starre Wahrheit der Wachspuppenkabinette.

Der Wortdichter kann der Natur nicht so nahe kommen, da er sich an Bilder hält; der Deklamator mit Tönen und Gesten näher, wenn er seine Kunst mit Maasse und zu rechter Zeit anwendet — denn das übermässige Betonen leitet von der Empfindung ab. Dasselbe thut die übermässige Schnelligkeit der Bewegung (selbst im Scherzo), sobald Charakter und Melodie verloren gehen, und

der Hörer blos auf die Bewegung selbst aufmerksam wird. Hierin sündigen nur zu oft die Direktoren, indem sie Geschwindsätze zum tumultuarischen Chaos machen.

Das Erhabene ist in der Musik leichter zu zeichnen, als das Naive.

So mögen Hassler, Jos. Haydn, Vogler, Fr. Schneider das Wort mortuorum (der Todten) in ihren Missen mit dumpfen Tönen malen, wenn es nur mit dem Charakter des ernsten Ganzen harmonirt; — noch eher Weber im Freischütz: welch eine Nacht! dunkle Wolken ziehen — mit den tiefsten, schwachen Tönen des Waldhorns etc. Denn in der Oper, wo in einer Phantasiewelt die poetischen Wesen sich singend unterhalten, kann der Tondichter jeden Laut der Natur zum künstlichen Tone — Löwengebrüll, Donner, Sturm, selbst aufgehende Sonne, Stille der Nacht nachbilden, wie Haydn in den idyllischen Jahreszeiten angewandt hat — z. B. beim Aufgange der Sonne — wo die Worte zum Verstande und die Töne zum Gefühle sprechen. Ein wenig zu viel ist in der Schöpfung vielleicht der Tiger gemalt.

In der Instrumentalmusik ist die Tonmalerei erlaubter, weil ihr der ausgesprochene Gedanke mangelt. Da ist den Tondichtern ein weites Feld für alle Tonmittel eröffnet, um symbolische Gefühle und Gedanken zu wecken. Haydn hat wahrscheinlich bei seinen Sinfonien und Quartetten bestimmte Ideen gehabt. Die Verschiedenheit des Instrumentklanges und der Ton- und Akkords-Charaktere (s. §. 100. u. 101.) können ihnen am meisten dazu dienen. In dieser Rücksicht zeigt sich Beethoven (seinem Lehrer Haydn nachahmend) als ein feinsinniger Beobachter in seinen Sinfonien. Seine Ouverturen zu Egmont und Coriolan sind

Meisterstücke; in ihnen strahlen die Hauptzüge des Gemäldes, wie in einem Zauberspiegel. Wer fühlt und schaut nicht in jener das schwüle Treiben, Reflexe der edlen Grösse des Helden, der Zartheit seiner Liebe, der Liebenden Klage, des Triumphs des Märtyrertodes, der Glorie seiner Verklärung?! — Welch ein grandioses und doch frisches, kräftiges Leben ist in seiner Sinfonia eroica! Ein erhabener Triumphzug! — Mehr Gemälde ist seine Sinfonia pastorale! Glücklich hat er darin den heiteren Himmel, den Tanz der Schäfer am plätschernden Bache unterm Gesange der Vögel, das Verstummen der Vögel beim herannahenden Gewitter, und diesen Naturtumult selbst mit Tönen gemalt! — Indem er aber den Schlag der Nachtigall, der Wachtel und des Guckucks nachahmt, wollte er vielleicht nur in seinem satyrischen Humor sagen: „Sehet, ihr Naturmaler, dass ich auch malen kann, wenn ich will.“ Unvollständig, hölzern, ins Winzige fallend, erscheinen die Jagdsonaten und Bataillen (135) — von der Prager Schlacht (vor 70 J.) bis auf die kürzlich erschienene auf Navarino. — Bei diesen absichtlichen Produkten, wo der Verstand mehr, als das Gefühl in der Phantasie thätig gewesen ist, hilft die Ueberschrift dem Spieler auf die Sprünge. Beethoven hat vielleicht unbewusst, phantastisch dunkel ahnend, ähnliche — Geschichten, Romanzen, Gefühle in seinen nicht benannten Sinfonien, Quartetten, Pianoforte-Trio's und Sonaten ausgedrückt. Den Inhalt des ersten Trio's habe ich im 8. Gesange der Pentaide zu schildern versucht. Welche gedankenvolle Gedichte sind die Sinfonien aus C und A moll. Welch ein Reichthum der freudigen Bewegungen in seiner letzten Sinfonie mit Schiller's Freudenliede, wo nach allerlei Anregung aus dem dunklen Ernste die hellere Morgenröthe herauf kommt, im Andante

zur anständigen Heiterkeit des Herzens, im Scherzo zur lustigen Volksbetrunkenheit übergeht und zuletzt der Chor mit dem Choral: Freu dich sehr, o meine Seele — das non plus ultra macht. Die gegebene Hauptidee liess seiner Phantasie freien Spielraum. Die ganze Natur musste im grössten Raume Freude tönen. Aber bei der Aufführung im kleinen Raume geht die Erhabenheit verloren.

In guten Musikpoesien ist mehr als blosser oberflächlicher Ohrenschmaus im Tongeklingel; dort ist auch für den unsterblichen Geist ein Genuss zu finden. Wo aber der Gedanke schon in poetischen Worten hinlänglich ausgemalt ist, wie in der Rache-Arie in Beethovens Fidelio, da kann leicht zu viel geschehen, wie hier der Fall ist — wo dem übertäubten Sänger nichts übrig bleibt, als Schreien und Wüthen, wovon der Zuhörer nichts versteht. Ueberhaupt scheint dieser Versuch einer dramatischen Musik dem unsterblichen Künstler nicht geglückt zu sein. Es fehlte ihm Mozart's dramatisches Genie. Darum ist es schon vom Anfange ein Missgriff, dass das scherzende Zweigespräch — was höchstens eine einfache, prosaische Akkordsbegleitung verstattet — zu gross und wichtig mit Tonmassen und Farben begleitet, welche jedes unbedeutende Wort mit Figuren bezeichnen sollen.

Solche Gedanken- und Empfindungsgemälde findet man auch reichlich in Mozart's Tonschöpfungen — weil sie aber vom höchsten musikalischen Genius inspirirt sind, so übersteigen sie die gröberen Sinne, und werden erst dem Eingeweihten im Allerheiligsten des Musentempels anschaubar. Er fand und gab überall das Rechte.

§. 103.

Was den naiven und komischen Stil anbetrifft, so scheint in ihm Alles erlaubt zu sein,

was nicht ins Abgeschmackte fällt, oder ins Sarkastische (136). Wenn M. v. Weber z. B. in der Wolfsschlucht durch seine Disharmonien (durch die nicht akkordirenden Hörner) Schauder bewirkt, welcher sich in Scherz auflöst, launiges Lachen und der Musikkenner Bewunderung über den witzigen Tumult — so hat er seinen ästhetischen Zweck erreicht.

Im Leben, in der Geschichte, in der Poesie, in den Künsten gibt es komische Gegenstände und Situationen, welche der Wortdichter und Darsteller am leichtesten anschaulich machen kann. Wo hingegen das Lächerliche in den bildenden Künsten leicht zur Fratze wird, — kann der feststehende Ausdruck, lange angeschaut, sogar ekelhaft werden. Das anfänglich angenehme Naive wird bei öfteren Wiederholungen oder langen Nationalliedern gleichgültig und widerlich werden. Am schwersten ist das Aechtkomische in der Musik darzustellen, so geschickt sie ist, den heiteren Humor auszudrücken, wie Haydn in seinen Quartetten bewiesen hat. Beethoven hatte keine leichtkomische Natur; seine Scherze waren gepfefferter Witz und tiefes Seelengefühl in blitzendem Humor erscheinend. Gutmüthiger, mehr ernster Humor, der zuweilen in Spleen überging, war sein Grundcharakter. Daher seine satyrische Laune, wozu aber die Musik keine Töne hat — höchstens könnte man die plötzlichen Pausen in seinem Scherzo als Täuschung der Erwartung dafür halten.

Das komische Genie erscheint höchst selten in der Welt. Wir finden unter 1000 antiken ernsten Bildern nur 1 Faun und einige lächerliche Satyrgestalten; unter 1500 Malern nur 1 Höllen-Breugel und 1 Callot; unter 1000 Dichtern 1 Molière, 1 Goldoni, 1 Kotzebue; unter 100 grossen Komponisten musikalischer Nationen 1 Gretry, 1 Dittersdorf,

i Rossini. Unter den neuesten Tonmalern im komischen Kolorit zeichnet sich noch Wenzel Müller aus, der sogar von seinem Freunde Mozart beneidet wurde, wiewohl diesem auch Figaro, Leporello, Papageno gelungen sind. Auch Weber hat einige glückliche Zeichnungen geliefert, z. B. das erste Bauernchor im Freischütz, Caspers frivoles Lied etc. Das komisch sein sollende Annchen fällt aber zuweilen etwas albern aus. (Doch dies mag wohl der Text entschuldigen.) Seine geistvollen Schriften zeigen aber auch den reflektirenden, humoristischen Denker.

Die Musik kann nur in Verbindung mit dem Texte das Komische erreichen: in der Operette, wenn zugleich der Darsteller komisches Talent besitzt. In der Opera buffa kann beim wälschen Schauspieler der Tonsetzer darauf rechnen; sein nationaler Mutterwitz, seine drollige Schnelligkeit, sein lebendiges Glieder- und Mienenspiel — werden nicht durch nordisches Phlegma, tiefes und langes Denken und Bedenken unterdrückt und gehemmt. Reflexion, Gefühl, Sympathie hindern die Wirkung des Komischen, welches eine Hingebung an eine oberflächliche Anschauung verlangt. Die nachahmende Musik gibt den Personen etwas Drolliges, und mildert das Grelle der Posse, wie es in den Wienern in Berlin glücklich erfunden ist. Da ist die einfache wahre Natur, also Naivetät in Worten und Tönen, allgemein ansprechend ausgedrückt.

Die modernen Komponisten haben bei blosser Instrumentalmusik ihre Absichten durch Ueberschriften angedeutet: Capriccio, Scherzo, Potpourri, Fantasia, Quodlibet — und suchen die Komik zu erreichen durch Dissonanzen, Sprünge, starres Festhalten, kontrastirende Sätze. — In mehrstimmigen Gesängen haben witzige Tonmaler treffende Exem-

pel geliefert, in Cantilenen, Ständchen — wie ein Schulmeister das a b c lehrt, ein polternder Alter die Liebhaber seiner Tochter wegzankt, wo der Mönchsgesang oder gar ein Katzenkonzert nachgeahmt wird; nur muss dieses nicht von wirklichen Katzen aufgeführt werden, wie ich es vor 50 Jahren hörte. Das Wesen der Kunst fordert, dass in den Darstellungen alle Ausdrücke und Effekte innerhalb der Grenzen des Schicklichen, des Anständigen, der Grazie — mit Einem Worte des Schönen bleiben.

§. 104.

In keiner Kunst ist es schwieriger (wie wir schon mehrere Male berührt haben), den Begriff der Schönheit erschöpfend und befriedigend in Worten auszudrücken, als in der Tonkunst; keine Sprache kann ihre ätherischen, flüchtigen Schönheiten feststellen. Die Werke der anderen schönen Künstler sind gröber, materieller, stetiger. In keiner Kunst sind die Stoffe und die Erscheinungen so verschieden, die Kräfte der Schaffenden nicht blos, sondern hauptsächlich diejenigen der Darstellenden, die Empfänglichkeiten der Beschauer (Hörer) und der Beurtheiler. In keiner sind so viele Mittel und Formen zu gebrauchen. Der Unterschied der Wirkungen auf menschliche Gemüther ist unermesslich.

Ganz anders ist es bei plastischen, bei zeichnenden, selbst bei wortpoetischen Werken. Da steht Alles fest, wie es der Dichter gemacht hat oder machen liess; er ist Erfinder, Komponist, Darsteller — alles zugleich — als Baumeister, Bildhauer, Maler, Steinschneider, Schöngärtner. Der Wortdichter kann nach seinem Sinne und Gefühle seine Poesie deklamiren. Der musikalische Komponist kann kaum sein Lied auf dem Klaviere mit

Gesang schön darstellen, denn die Komponisten haben selten gute Stimmen. Wie könnte er denn seine grösseren Werke, Arien, Chöre, mit Begleitung von verschiedenen Streich- und Blasinstrumenten, Kantaten, Oratorien, Opern, mit allen Stimmen hörbar machen? Der Tondichter muss sein Werk durch vielerlei Gehülfen und Hülfsmittel zur Darstellung bringen; das erfordert oft weitläuftige Umstände und Kosten. — Wie viel hängt dann noch von der Individualität, der technischen Geschicklichkeit und der Instrumente, — ja manchmal von der Laune, oder der Kabale der Darsteller ab! Kann er sein Werk als Direktor auch selbst einstudiren, so wird die Ausführung seiner Einbildung nicht völlig entsprechen.

Darum sei bei keinem Kunstwerke bedächtiger im Urtheile über die Schönheit, als bei musikalischen! Versieh dich immer des Guten! Hüte dich vor Vorurtheilen und Misstrauen! (137).

Die schönste Musik kann durch Sänger und Spieler ungeniessbar, und umgekehrt, das mittelmässige Stück durch eine schöne Stimme, durch ein schönes Instrument, durch einen seelenvollen Vortrag schön erscheinen.

Wie viel kömmt noch auf die Fähigkeit des Beschauers, sogar auf die Umgebung und das Lokale an, wo das Kunstwerk dargestellt wird! Es ist nicht zu leugnen, dass der Pythische Apollo und Raphael's Verklärung im Louvre zu Paris schöner, wirksamer aufgestellt waren, als jetzt im Vatican zu Rom. — Ein hübscher Rahmen verschönert selbst ein unbedeutendes Bild. In einem Zimmer klingt ein Quartett oder ein Pianoforte besser, als im anderen — und eins reizt die Spieler zu besserem Vortrage, als ein anderes. Die Zuhörer werden auch manchmal mehr Zuschauer, und tragen von der schönen Jünglingsgestalt, als Tan-

cred oder als Tamino — der Sgra. Tibaldi und ihren plastisch-graziösen Stellungen und mimischen Handlungen bezaubert — das günstige Urtheil auf ihren Gesang über.

§. 105.

Das Schöne kann daher nicht immer rein dafür erkannt werden. Das Ohr, als das erste richtende Organ, scheint eine grössere Verschiedenheit der Organisation zu haben, als die anderen Sinne — es ist wenigstens der verschiedensten Eindrücke fähig. Verschiedene Bildung bedarf verschiedener Stufen der Schönheit. Wie das Auge durch Uebung mit Hülfe der Verstandes-Belehrung — so wird das Ohr durch Uebung, Gewöhnung, Einsicht fähig gemacht, oder verbildet.

Nationalcharakter und Bildung sprechen sich verschieden aus. Deutscher Ernst sagt nicht dem Italier zu; ein schottisches, mit dem Dudelsacke begleitetes Lied entzückt den Hochländer; die süssliche Kanzonette mit der Guitarre ist für Hesperien; Walzer und Hopser reizen den Handwerker mehr, als Beethoven's schönstes Trio. Den Neugriechen wollen unsere modernen Tonschöpfungen nicht gefallen; den Aegyptern gefiel ihre heulend-lärmende Musik besser, als die schönste Harmonie der französischen Bande bei Napoleons Garde; den Hottentotten von Vaillant's europäischer Musik am besten die Maultrommel; die Chinesen fanden an Macartney's Hoboisten-Chore kein Behagen; sie fanden ihre einfältige Pfeifen-, Tam-Tam- und Trommelmusik schöner (s. §. 85.).

Nicht blos organische und gebildete Verschiedenheit spricht sich bei einem Kunstwerke verschieden aus, sondern auch die Gemüthsstimmung und der Modegeschmack stimmt die Mei-

nungen über das Schöne, und diese stimmen selten in einem Mittelpunkte zusammen.

„Wenn uns ein Freund gestorben ist, klingen die Glocken ganz anders," sagt der verständige Luther. Dem Tanzlustigen kann ein Miserere von Baini so wenig gefallen, als die Kreuzigung von Van Dyck oder Rembrandt. Wer sich an Haller, Klopstock, Uz gewöhnt hat, findet an Uhland's zarter Romantik kein Behagen; das Gemüthliche scheint ihm eine Tändelei ohne Zweck. Deutsche, auch ästhetisch gebildete Beschauer vortrefflicher Kopien der Raphaelischen Kreuzabnahme sahen nichts Ausserordentliches, sondern vielmehr Tadelhaftes — denn sie sahen hier idealische, und keine deutschen Gesichter; sie fanden zwar seine idealischen Madonnen schön, weil sie durch die süssen Verhältnisse der Häuslichkeit, der Mutter zum Kinde, die jedes Herz ansprechen, angezogen und gerührt waren. Wer hingegen an niederländische Derbheit, blitzende Augen, rothe Wangen, volle Busen — gewöhnt ist, findet Rubens Madonnen schöner.

So will den Italiern und Franzosen Mozart's Don Juan nicht behagen, die Pariser müssen erst Weber's Freischütz von aller antiken deutschen Romantik reinigen, und mit jämmerlichen Vaudeville's ausstaffiren, um ihn zu goutiren.

Jede Nation hat ihre nationalen Schönheiten, an welche sie gewöhnt ist. Und jede hat auch das Recht, die ihrigen schön zu nennen. Oft bestimmt der Nationalstolz das Urtheil, oder der rechthaberische Egoismus.

Vielgebildete Musiker und sehr gelehrte Kritiker urtheilen selbst höchst verschieden über Palestrina's, Bach's, Mozart's, Weber's und Rossini's Werke. Thibaut und Kocher, zwei achtungswürdige Musikkenner, behaupten, dass die Alten vor 200 Jahren die wahre Musik komponirt

hätten, und halten Mozart selbst für einen Verderber der wahren Kunst.

Der unpartheiische Laie spricht: „jene P. und B. enthalten altmodische, W. und R. neumodische Schönheiten. Tieck hält zwar jene Musik auch für das Höchste, aber er setzt doch Mozart am höchsten unter den deutschen Tondichtern (138). Seltsam, dass selbst solche ästhetisch gebildete Männer, Künstler und ihre Werke mit einander vergleichen, die in Rücksicht der Zeit und des Zweckes nicht mit einander verglichen werden dürfen und können; Palestrina's Werke sind für die Kirche, Mozart's grösste Gesangswerke für das Theater.

Jene alten Werke mit lateinischen Messtexten können in unseren deutschen Kirchen, worin kein Zuhörer mehr an die Fürbitte der Heiligen, und an die Höllenfahrt Jesu im buchstäblichen Sinne glaubt etc. — keine Erbauung erwecken. Sie bleiben indessen für unsere Singvereine, als contrapunktische Meisterstücke und in historischer Hinsicht, schätzbar.

Die modernen Tondichter gehören zu unserer Zeit. Das Publikum ergetzt sich an Rossini's Stile, welcher von Kunstkennern verachtet wird. Und Unrecht mögen sie nicht haben, wenn sie behaupten, dass unserer modernsten Tonsetzer reizende Bonbons endlich Ekel erregen, dass viele ihrer Sätze als unnützer Trödel weggeworfen, und als modische Blumen bei einem neuen Windzuge verwehen werden. Von jenen alten sind tausend Werke, die noch in Winkeln einiger Bibliotheken aufgestört werden, längst vergessen. Dies Schicksal werden 10,000 der neuen erfahren. Einige von jenen und diesen Blüthen können aus ihrem Saamen verschönert aufblühen, und aufs Neue

erfreuliche Früchte bringen. Nur das Schönste wird fortdauern.

§. 106.

Es gibt wesentliche und zufällige Schönheiten. Jene, um mit zwei Worten den Kern des Obigen ins Gedächtniss zu rufen, bestehen in allen schönen Künsten in Vereinigung des Mannigfaltigen zu einem harmonischen Ganzen und zu einem angenehmen und nützlichen Zwecke. Ebenmaass und Gleichgewicht aller Theile erweckt das Schönheits-Gefühl und günstiges Urtheil. Eurhythmie, Melodie und Harmonie, die sich zu einem schönen Ganzen verschmelzen, sind die drei Hauptelemente der Tonkunst. (Siehe deren Sinnbilder im 11. Ges. der Pent.)

Was diesen widerstrebt, macht dem Gemüthe Unlust. — Richtet sich das Schönheitsgefühl und Urtheil nach Sitten, Gewohnheiten, Manieren, nach einseitigen Meinungen eines Tongebers, eines Virtuosen, ist das gepriesene Schöne nur zufällig, also veränderlich — z. B. das Preisen der Rossinischen Tonarabesken und halsbrecherischen Koloraturen, so bleibt das musikalische Produkt nur modisch schön.

In der Kunstwelt ist die Mode, wie in der bürgerlichen — eine Tyrannin, welche alle Naturschönheit, Freiheit und Individualität verschlingt. Man betrachte die jetzigen Hüte der Frauen, wo keine zwei in einem Wagen neben einander sitzen können; die Halsbinden der jungen Herren, womit sie sich zu erwürgen scheinen, um blutrothe Gesichtsfarbe zu erzwingen. Die Mode ist bei einem gewissen Kulturzustande nothwendig. Ein freier Kulturzustand kann aber nicht stehen bleiben; Veränderung muss sein, wenn auch auf eine Zeit lang Verfall des Geschmacks erfolgen sollte. Die Mode

kömmt und verschwindet. Die contrapunktische Form war vom 14.—17. Säculum Wesen und Mode in der musikalischen Welt. Die Bravour-Koloraturen des 18. Säculums, selbst in geistlichen Musiken, wie in Graun's Arien, sind im 19. verschwunden. Bei freien Völkern kann keine Mode erstarren. Bei Halbkultivirten, z. B. bei den Hebräern ehemals, bei den Hindus noch gegenwärtig, bleiben die Formen stehen, sowohl in Kleidern als in Liedern und Instrumenten.

Die Mode kann etwas schön nennen, was hässlich ist; z. B. die reizenden Löckchen über der Stirne hübscher Mädchen sind zu hässlichen Wolkenperrücken von gefärbter Seide geworden; davon zeigt die Geschichte und das bürgerliche Leben tausend Beispiele; und eine wahre Schönheit kann durch Missbrauch ihren Reiz verlieren — z. B. die Lieder: Als ich auf meiner Bleiche, Freut euch des Lebens — die Lieder in den Wienern in Berlin, Weber's Veilchenblaue Seide. — Wie Lully's Mourqui's und Sarabanden, Händels Schlussformen, Jomelli Da Capo's veraltet sind, so werden Rossini's Cavatinen und Verzierungen, Spontini's musikalische Tumulte, die Herzischen zwecklosen Läufe etc. ihre Wirkungen verlieren.

Es gibt modische Uebergänge, Kadenzen, Verzierungen; sie entstehen und vergehen, wie ephemerische Insekten — um so eher, je mehr sie nachgeahmt werden. So wie vor 60 Jahren Gleim's anakreontisches Liedlein, vor 40 Jahren die Ballade, so vor 20 Jahren das Sonett in der Mode war, so wurden es die deutschen Hexameter durch Klopstock's Messias, die jetzt auch im Epos, wozu sie sich doch am besten schicken, kaum noch gern gelesen werden.

Die Veränderung der Mode scheint den Deut-

schen vorzüglich zu beherrschen, ihn, der von seinen Nachbarn Alles aufnimmt, Wissenschaft, Kunst, Kleidung, Tand.

Die griechischen, plastischen Meister vermieden alle Uebertreibungen und flüchtige Verschönerungen; sie suchten nur poetische Ideale zu bilden, darum bleiben sie ewig schön. Die Afterkünstler in Rom erlaubten sich modische Unnatur, z. B. aufgethürmte Locken. Man geht an solchen Werken in Florenz und Rom vorüber, als existirten sie nicht.

Daraus nimmt der Künstler, insbesondere der Tonkünstler, die Lehre, sein Genie und Talent durch Lehre, Beispiel und Uebung zu bilden, und aus sich selbst, aus der Tiefe seines ästhetisch gebildeten Geistes und Gefühls zu schöpfen, damit sein Werk als charakteristisch über der Mode, über der Kritik stehe, und sich nach den Forderungen der Zeit zwar richtend, doch zur möglichsten eigenthümlichsten Vollkommenheit erhebe — und der Kritiker dann nur das Einseitige, die Manier, in Anspruch nehmen und das Wesentlichste vom Scheine sichten kann.

Achtzehntes Kapitel.

Beispiele schöner Musikstücke aus den fünf letzten Jahrhunderten, zur Aussöhnung der Sinnen- und Verstandesurtheile. Geschmack. Zweck der Kunst.

§. 107.

Finden wir Einheit der Poesie, Ausdruck eines bestimmten Gefühls mit Reinheit der Intonation, Wahrheit der Situation mit Rhythmus und charakteristischer Tonart in einem harmonischen Ganzen, zur Erregung schöner Ideen und angenehmer Gefühle dargestellt; so ist das Wesentliche der Schönheit vorhanden. Der Reiz der Instrumente erhöht die Wirkung, wenn sie eine untergeordnete Begleitung machen, den Ausdruck vorbereiten und stärken.

Ueberschauen wir noch ein Mal nach dieser Bestimmung die geschichtlichen Beispiele seit der Ausbildung der Harmonie und des bestimmten Taktes.

Wir finden, dass zu allen Zeiten einfache Melodien allen Menschen gefallen haben, selbst ohne Takt, wie unser Choral (139). Volkslieder, z. B. der Tiroler, der Schotten, der Kosaken, gewinnen schon durch einfache taktmässige, wiewohl noch ungeordnete Bewegung. Unsere in Harmonie entstandenen, oder in Harmonie gebrachten Lieder stehen für uns höher; die mehrstimmigen Gesänge sind in Verflechtung mehrerer Melodien — aus der contrapunktischen Zeit — zur schönen Motette und Kanzone erhoben worden. Sie haben in verschiedenen Formen gute Wirkungen hervorgebracht.

Wir wollen aus jedem der fünf letzten Jahrhunderte einige Beispiele anzeigen, blos um die Kenner an einiges zu erinnern, was allgemein für schön erkannt ist.

a) Aus dem 15. J. den Choral: Herr Jesu Christ, dich zu uns wend', von Huss; Nun ruhen alle Wälder, von J. v. Prag. — Mehrere aus dieser Zeit findet man in der Sammlung der Jenaischen Bibliothek.

b) Aus dem 16. J. 1) Choräle: Allein Gott in der Höh' sei Ehr', von Spangenberg; Dies ist der Tag, den Gott gemacht, von Luther; Herzlich thut mich verlangen, von Hassler; 2) Motetten von Festa, Nanini's Hodie nobis auf Weihnachten; Basili's Justorum animae; — von Palestrina Stabat mater.

c) Aus dem 17. J. vorzüglich 1) Choräle: Befiehl du deine Wege, von Schein; Wie schön leucht't uns der Morgenstern, von Scheidemann; Wer nur den lieben Gott lässt walten, von Neumark; Nun danket alle Gott, von Ringhardt; Mache dich, mein Geist, bereit, von Rosenmüller; 2) Motetten, Kantaten, Messen von Carissimi, Stradella, Scarlatti; das Miserere von Allegri und Baj; 3) das Studentenlied: Gaudeamus igitur; das englische Volkslied: God save the King, von Korai (140); das deutsche: Ich liebte nur Ismenen, von Keiser.

d) Im 18. J. 1) Choräle: Gott ist mein Lied, von Stötzer; Wie gross ist des Allmächt'gen Güte, von Em. Bach; 2) Lieder: Bekränzt mit Laub, von Schulze; Kennst du das Land, von Reichardt; 3) Kantaten: Ich lasse dich nicht, von S. Bach; Welch eine Nacht, von Zachariä; Magnificat, von Durante; Regina coeli, von Caldara; — aus Alexanders Fest von Händel:

Töne sanft, du lydisch Brautlied; das Halleluja aus seinem Messias; Pergolesi's Stabat mater; 4) Oratorien: die Pilgrimme auf Golgatha, von Hasse, aus Händel's Judas Macc. und Jephtha alle Chöre; aus Graun's Tod Jesu: alle Recitative, Chöre und die mehrsten Arien; aus Rolle's Abraham auf Moria die Arie: Die helle, sternenvolle Nacht; aus seinem Tode Abels das Chor: Lobt den Herrn; 5) aus Opern: z. B. Gluck's Iphigenia Chor der Priesterinnen: Keusche Tochter der Latona; aus Armida die Chöre: Des Friedens ewige Milde — In diesem sel'gen Hain; aus Orpheus die Arie: Che farò senza Euridice; aus Schweizer's Alceste: O meine Kinder!

Aus Hiller's Operetten, z. B. aus Lottchen am Hofe: Als ich auf meiner Bleiche; aus der Jagd: Der König jagt, der ganze Wald; — aus Pergolesi's Opern: se certa, se dice; aus Cimarosa's matrimonio segreto: Pria che spenti in ciel aurora; Paesiello's tausendmal gesungenes: Nel cor più non mi sento, Mich fliehen alle Freuden; aus Haydn's Berenice: Che fai etc.; aus Mozart's Opern: Alles.

e) Aus dem 19. Jahrhunderte haben sich 1) wenige Choräle ausgezeichnet; etwa von Schicht: Tausend Sternenheere, von 1820; Lange's: Der du von dem Himmel bist, von 1812. — 2) Lieder: ohne Zahl, und von unzähligen Komponisten.

Wer kennt nicht Righini's: Ach in meiner Liebe Kummer, Zelter's: Ich ging im Walde, Weber's: Lass mich schlummern — Methfessels: Es stürmt auf der Flur, Kreuzer's: Lebewohl, Keller's: Kennst du der Liebe Sehnen? Wer kennt nicht mehrere reizende Lieder von Louise Reichardt, Schubert?

3) Kantilenen: z. B. A. Romberg's Sehnsucht: Aus dieses Thales Gründen; Mozart's Abschied: Lassen muss ich dich, Geliebte; Beethoven's Adelaide, aus der Ferne: Als mir noch die Thränen etc.; Righini's: Komm, Theure, komm! Bornhardt's Abschied: Amanda, du weinst; des jungen Mozart's an Emma: Weit in nebelgrauer Ferne — Caraffa's Duett: Sempre più.

4) Kantaten und Oratorien, z. B. aus Haydn's Schöpfung das Chor: Die Himmel erzählen; die Arie: Mit Würd' und Schönheit angethan; das Duett von Adam und Eva; aus seinen Jahreszeiten das ländliche Chor: Komm, holder Lenz! Aus Fr. Schneider's und Spohr's grossen Kantaten mehrere Chöre; Beethoven's Hymnen aus seiner letzten Messe; Cherubini's Credo — Ave Maria etc.

5) Opern — aus Weigl's Schweizerfamilie das Duett: Setz' dich, liebe Emmeline; aus Pär's Sargino: Ach Sophie! — aus Rossini's Tancred: O cara patria! und Süsse Hoffnung; aus dem Barbier: Frag' ich mein beklommenes Herz; aus Generali's Bachanali di Roma: Gern will ich mich dem Tode weihn; aus Weber's Preziosa: Einsam bin ich nicht alleine; aus seinem Freischütz die Scene: Wie nahte mir der Schlummer.

Jeder kann aus seinem beliebten Vorrathe hundert Beispiele hinzusetzen.

Dergleichen schöne Produkte der Tondichter werden immer den Charakter der Schönheit behalten — oder mit anderen Worten: das Schöne, was aus Intelligenz und Gefühl ihnen zugeflossen ist, wird stets wieder verstanden und gefühlt werden — und nicht mit der Mode untergehen.

Jede Zeitperiode der Geistes- und Kunstkultur, jedes Klima, jedes Schicksal bringt ergreifende Schönheiten hervor, die, wenn sie auch

ihr nationales und zeitliches Interesse verloren haben, für den unpartheiischen Geschmacksrichter dennoch ihre Schönheit behalten. Vor 80 Jahren — und in dem darauf folgenden Kriege — klang im Andenken des grossen Feldherrn nichts herrlicher, als der Dessauer Marsch; in der Revolution den Franzosen 1793 ihr: ça ira, von Rouget de Lisle — und den Deutschen im Völkerkriege 1813: „Das Volk steht auf," von Körner nach einer alten Melodie gedichtet.

Sind sie blos Erzeugnisse der Kunst, des Verstandes, des Witzes, so können sie nur den Theoretiker oder Historiker interessiren, und ein unbefangenes Geschmacksurtheil kann ihnen die Wahrheit der höchsten und reinsten Kunstschönheit nicht zuerkennen — nach einem Verse eines grossen Dichters:

Rien n'est beau, que vrai, le vrai seul est aimable,
Il doit régner partout et même dans la fable.

Nichts ist schön, als das Wahre; dies muss auch in der Tonkunst herrschen.

§. 108.

Oft bestehen im Menschen zwei sich widersprechende Welten: nicht blos die alte und neue, sondern die Gefühls- und Verstandeswelt (s. §. 6—8.), in welchen sich eigenthümliche Schönheiten offenbaren. In diesem Sinne sagt Rochlitz: „Neues, Altes und Veraltetes ist die Welt selbst" (141). Der anerschaffene und durch Bildung gewonnene Geschmack soll sie vereinen und uns vor den Extremen der Urtheile des materiellen Realismus und auf der entgegenstehenden Seite des leeren Idealismus bewahren. Jener setzt das Schöne ins Sinnlichangenehme und in Harmonie materieller Theile; dieser in intellektuelle

Anschauung der Vernunft, oder in Offenbabarung der göttlichen Idee in endlicher Form.

Eine Parthei, wie die französische, will nur Naturnachahmung; eine andere, wie die italische, nur Gefühlsergüsse in schmeichelnden Formen; die dritte, man kann sie die deutsche nennen, will nur geistgeborene Erzeugnisse in der Kunst. Jede meint der Wahrheit am nächsten zu kommen, und jede ist in Gefahr, in Einseitigkeit auf Irrwege zu gerathen.

Dort sinkt die Kunst leicht zur blossen Sinnlichkeit und Gemeinheit; hier entstehen leicht lebenlose Reflexionen, Abstraktionen, ohne Naturnachahmung, ohne Charakter. In beiden Extremen arten die Produkte in leere Spiele, Manieren oder steife Pedanterien aus. Von solchen Abwegen geben uns die alten Singstücke contrapunktischer Werke vor 2—300 Jahren und die jetzigen Instrumentalkompositionen Beispiele genug.

Die wahre Kunst befasst Natur und Idee zugleich; sie stellt das Seiende dar, erhebt es aber über die Wirklichkeit zur Idealität; ihr Werk scheint, wie Kant sagt, ein Naturwesen zu sein, ohne es zu sein. — Jeder hat in Beziehungen sein eigenes Ideal, und demnach sein eigenes Geschmacksurtheil; und „jedes Zeitalter will sein Spielzeug." Daher besteht ein Zeitgeschmack; zu Haydn's und Mozart's Zeit war er heiter, freundlich; in der französischen despoten Zeit war er rauh und wild — bei uns trübe; dann wurde er bei uns heroisch, frohlockend, und beginnt nun wieder in krittelnden Ernst zu versinken. Viele Tondichter sind dieser klimatischen Temperatur gefolgt. Beethoven ist sich in allen diesen Perioden treu — stets eigenthümlich geblieben.

Das einseitige, subjektive, zeitliche Gefallen kann eben so wenig Regel werden, als das

nationale. Jeder urtheilt nach seinem Gehöre, für sein Gefallen, je nachdem Fähigkeit, Gewöhnung, Bildung, Studium es verstatten; je nachdem dieses Gehör ungebildet, gebildet oder verbildet ist; je nachdem sein Gefühl und sein Verstand verhätschelt oder verhärtet, beweglich oder schwerfällig, frivol, verweltlicht oder schwärmerisch-frömmelnd geworden ist.

Der reine Geschmack muss sich über alle Individualitäten erheben. Wir sollten in der Tonwelt Erzeugnisse aller Art, aller Zeitperioden zum Anschauen bringen, wie in den Maler-Akademien, Gemälde-Gallerien — um den Geschmack vor Einseitigkeit zu bewahren, und ihn zur unpartheiischen Reinheit zu gewöhnen, wie die Dichter, Bildner, Architekten durch Kenntniss und Studium alter und neuer Werke den Geschmack bestimmen.

Beobachten wir die Quellen unserer musikalischen Geschmacksbildung, so sehen wir, dass sie im Allgemeinen nur einseitig bleiben kann. Das grosse Publikum hört nur Tanz-, Parade- und Oper-Musik — es kann keine Freude an religiöser Musik finden, denn in den meisten Kirchen, ausser Obersachsen, besteht keine Musik mehr, und an katholischen, lateinischen Messen etc. nimmt der gemeine Mann keinen Antheil.

Ein Theil der musikalischen Dilettanten geht ins Konzert; da lernt man aber nur Sinfonien, Solokunststücke, moderne Künsteleien kennen. Ein anderer, sehr kleiner Theil lernt in Singakademien das alte schwere Gewebe der älteren Contrapunktisten kennen. Die weibliche Jugend singt zu Hause am Pianoforte oder mit der Guitarre in der Hand die neuesten sentimentalen Lieder, und quält sich mit Moscheles's, Herz's und Czerny's Seiltänzer-Variationen ab, bis zum Erschlaffen der

Hände — halten aber dies Tongekrümel doch für das Höchste.

Nicht Jeder hat Geld und Zeit genug, um an allen musikalischen Bildungs- und Vergnügungsanstalten Theil zu nehmen. Daher ist ein allgemeines, unpartheiisches Urtheil nicht bei jedem Musikfreunde zu erwarten, wenn er nicht zugleich theoretisch-historisch-ästhetische Lektüre zu Hülfe nimmt, um Blicke in die ganze Tonwelt zu thun. Es ist Jedem sein einseitiges Vergnügen zu gönnen, nur darf sich nicht Jeder zum allgemeinen Urtheile berechtigt halten — wie täglich Leute erscheinen, die nicht die mindeste Kenntniss oder Kunstfertigkeit besitzen, ja nicht einmal Gehör haben.

§. 109.

Indessen besteht in der Wirklichkeit ein individueller Sinnen-Geschmack nach blossem Gefallen des Gehörs und der inneren Sinnlichkeit — und ein Vernunftgeschmack, der sich mit anderweitiger Entwickelung der Vernunft selbst einfindet. Jeder hält die hülfreichen Nebendinge für das Wesen; dieser setzt wenigstens das Denken in Thätigkeit, um die Gesetze der Schönheit durch Vergleichung mit anderen Künsten auszumitteln.

Aesthetisches Gefühl erregende Phantasie muss wenigstens mit Denken verbunden; jene schaffend und durch dieses geleitet, geregelt und vor Abwegen der Einseitigkeit und Phantasterei gesichert; dieses, um durch jene angeregt zu werden. Der Kunstfreund und Kritiker bedarf der Ausbildung beider geistigen Naturkräfte mehr, als das eigentliche producirende Genie, welches von Natur Geschmack haben, und sich nicht zu viel mit dem Zeitgeschmacke abgeben muss, wie Schlegel sagt; ja zu hohe Kultur der Vernunft, zu viel

geübte Kritik könnte bei dem schaffenden Künstler im freien Schaffen hinderlich sein; wenn er nur bei mässiger Geistes- und Gefühlsbildung früh die theoretischen Gesetze eingeübt hat, die ihn bei Erzeugung seiner Kunstwerke in einem gewissen Gleise halten. Sollte er auch, wie Beethoven seiner Taubheit wegen, nicht alle modische Produkte kennen lernen; er schafft desto originellere Werke.

Die Plastik fordert tiefere Einsichten in die Natur und Auffassung der Formen, ehe sie ihr Werk beginnt; die Poesie eine höhere Verstandeskultur, deutlichere Ideen, reichere Kenntnisse, als Malerkunst und Tonkunst. Malerei und Musik knüpfen sich mehr an das Sinnliche; jene mit Festhaltung der Phantasie-Gebilde und ruhiger Ausarbeitung der Idee; diese mit beweglichem Gefühle und der schnellsten Darstellung der in der Phantasie vorüberfliegenden Gefühlsbewegungen, — Tonbilder, — Melodien. (Hierin hat wohl kein Tondichter den genialen Mozart übertroffen.)

Die Schönheiten der Plastik finden im Allgemeinen wenig Verehrer, sowohl ihrer schmucklosen Einfachheit wegen, als weil sie kostbar für Einzelne sind, und weil nach dem Zeitgeiste sich die Masse der Kunstliebhaber an poetische Tändelei, ephemerische Novellen, bunte Malerei, überzierte Musik — und an das ewig Neue — ergötzend hält. In der Musik liegt, was unserer vielbewegten Zeit, was unserer vielfarbig bunten Kleidermode vorzüglich zusagt — der Ausdruck unseres Gemüthslebens, die flüchtige Schönheit des Gefühls, die mystische Darstellung geheimnissreicher Ahndungen der Seele.

Daher die gesteigerte Liebhaberei für Musik in Deutschland, die durch ihre übertriebene Kultur und Uebung der Gesundheit und der wahren Sittlichkeit eben so gefährlich, als ihre mässige und

vernünftige Kultur dem Menschen und dem Staate heilsam werden kann.

§. 110.

Wir fühlen uns verpflichtet, noch ein Wort über den Nutzen der Musik zu sagen. Wahrheit, Güte und Schönheit sind so innig verwandt, dass eine Tugend die anderen in sich fasst (s. §. 45. und 95.). Das Schöne muss wahr und gut sein. Wenn das Schöne nicht gut ist, so ist es nicht wahrhaftig schön. Uebrigens ist der Nutzen einer schönen Kunst ein viel zu niedriger Zweck. Es ist nicht genug, dass man blos Freude an der Musik habe, dass man blos aus Liebe zum Vergnügen sie anhöre, oder sie aus Zeitvertreib benutze. Man muss sie lernen, mit Mühe, Anstrengung, Stetigkeit. Dann wird sie ein Bildungsmittel, ein Mittel zur Vergeistigung der Menschheit. Zu viele, blos gehörte Musik macht weichlich; man ergibt sich einem Nichtsthun, einem blos passiven Zustande. Mitgespielte Musik thut dies nicht. Das Mitspiel heischt die höchste Aufmerksamkeit, eine beständige Geistesübung im Zählen, Vergleichen, Urtheilen. Wer die Musik mit Ernst lernt, und ihre Schwierigkeiten ausüben hilft, der weiss, was es um sie ist, und geniesst sie innig und würdig, erfreuet sich seiner Geschicklichkeit und der Fähigkeit, das gemeinschaftliche Vergnügen zu befördern; denn „durch eigene Thätigkeit will das Schöne verdient sein" (142). So wird sie ein heilsames Erziehungsmittel, wie sie schon Plato und Pythagoras anwendeten, wenn bei zweckmässigen, mechanischen Uebungen zugleich Einsicht in das innere Wesen der Tonkunst erfasst wird; wenn sie die Phantasie in ein Reich der Geister versetzt, wo Luftgestalten reden, wo Alles in Tönen lebt

ohne grobe Körperlichkeit; wenn sie den Körper stärkt, den Sinn mildert, das Gemüth erheitert, und zu schönen Eindrücken der Natur und der verschwisterten Künste fähiger macht, den Geist und das Herz zum Muthe erhebt, seine Thätigkeiten weckt, den Geschmack vor Gemeinheit bewahrt, so ist sie aus gutem Geschmacke und bewirkt denselben wieder. Lähmt sie aber bei jungen Gemüthern das Denken, führt sie zu einer passiven Gefühlsschwelgerei oder Virtuosen-Einseitigkeit, strebt sie auf Sinnenkitzel, manierte Phantasterei, sentimentale Weichlichkeit, zieht sie von höherer Bestimmung, von Pflicht und Wohlstande ab, so ist sie ein Produkt des verdorbenen Geschmacks, und flösst denselben wieder ein (143).

Um vor diesem Geschmacke sich zu hüten, und jenen zu gewinnen, ist es nicht genug, dass der Künstler und Dilettant jede Note richtig angibt, genau Takt hält — und technische Fertigkeit im Solfeggiren und Passagenspielen erlangt; sondern er muss 1) einige theoretische Wissenschaft von Akkorden, Tonarten, Uebergängen, Auflösungen erlernen; 2) Bekanntschaft mit klassischen Werken haben, und ihren Stil sich verdeutlichen; 3) Kenntniss verwandter Künste, z. B. der Poesie (Deklamation), der Malerei, der Theaterkünste, um Darstellung der Gefühle und Leidenschaften zu beobachten; 4) Bekanntschaft mit höheren Wissenschaften, z. B. der Seelenlehre, der Physiologie, der Physik und Mathematik (über Klang der Körper, Harmonie, Echo — die Verhältnisse der Töne, besonders der akkordirenden, am Monochord erklärt); 5) Umgang mit ästhetisch gebildeten Menschen, besonders Künstlern. Kein Künstler und Kunstfreund darf sich lange dem Umgange der Natur entziehen; die Welt nährt ihn, und mildert die künstlerische Manie; 6) muss er dem einsei-

tigen Urtheile der eigentlichen Virtuosen, der partheiischen Kritiker und befangenen Enthusiasten misstrauen, um nicht in ihre Einseitigkeit und Partheilichkeit zu versinken. Endlich 7) muss der Liebhaber die Gelegenheiten zum Besuche guter Konzerte, Opern, Kunstsammlungen benutzen. Das Reisen der Virtuosen befördert Austausch und Auffrischung; die Wandernden tragen, wie Winde und Zugvögel, die Saamen aus, und zerstreuen sie zu neuen Keimen. Wer nur in seinem Hause bleibt, überschätzt sich, oder schlummert ein und veraltet.

Wahrer Geschmack bildet sich durch Sehen und Hören verschiedener Schönheiten. Die weiten Reiche des Schönen haben einen gemeinschaftlichen Boden, grenzen alle an einander, wirken alle zu Einem Zwecke. Daher empfiehlt Prof. Fröhlich sogar die Pflanzenkenntniss in Rücksicht der Formen, des Geschmacks harmonischer Farben und des Gefühls für Schönheit (144).

Der Zweck aller Wissenschaften und Künste muss sein: Verschönerung und Versittlichung. Daher finden wahre Künstler überall Freunde. Wahre Künstler sind aber auch tolerant, wie der liebenswürdige, bescheidene Haydn; sie respektiren das nationale Gefühl und das Urtheil über nationale Schönheit. Einseitige, intolerante Künstler stehen noch nicht auf der rechten Stufe der Kunstbildung.

Der einseitig gebildete Künstler und Kunstfreund preist nur entweder die antike Einfalt, oder die moderne Künstelei. „Indem wir der edlen Einfalt huldigen,“ sagt ein feiner Kunstfreund, „lasst uns gegen die Virtuositäten nicht ungerecht sein, aber durch die Virtuosität scheine der ernste Zweck der Kunst hindurch. Es dürfen sich alle Kräfte steigern. Wenn alle Vermögen sich üben,

wird das Schöne in Gestalt sittlicher Grazie zu rechter Zeit hervortreten.“ Mit allgemeiner Bildung bilden sich auch Wissenschaft und Künste des Schönen; und diese befördern wieder Menschlichkeit und edle Sitten. Darauf ging das Bestreben Winkelmann's, Lessing's, Herder's, Schiller's, Haydn's in verschiedenen Kunstgebieten — in welchen zu unserer Zeit der Tondichter heimisch sein muss. Durch Alles, was in ihm vorgeht, wird der Künstler gebildet, und er muss es sein, ehe er sein Werk beginnt und zu Stande bringt. Dieses bildet wieder Andere, die mit Verstand und Genuss an seinem Werke Theil nehmen. „Der Unverständige, sagt Herder, bleibt davon ungebildet. Gehen alle Wissenschaften und Künste darauf hinaus! Indem sie die Empfindung schwingen und beleben, Ideen gestalten, Charaktere formen, wird sittliche Bildung der höchste Punkt der Humanität. Gute Absichten der Künstler können den Mangel des Genies, die Bildung oder seine Kunst nicht ersetzen; was sich unvermerkt und mit Entzücken anbildet, ist Wahrheit im Bilde edler Schönheit. Die Empfindung blüht zu einer Charis auf; Sentiment entfaltet sich in tausend Reizen und strebt zur Frucht, zur That hinauf; Gesinnungen erwecken Anregungen, neue Phantasiebilder, Gedanken zu edleren, schöneren Werken“ (H. Kalligone, 4.) Dieses beweisen unsere ausgezeichnetsten Komponisten und Musikfreunde.

Neunzehntes Kapitel.

Resultat einer musikalischen Aesthetik. Vollendung der Musik in der Oper und im Instrumental-Spiele. Eigenthümlichkeiten der grössten Komponisten neuester Zeit.

§. 111.

Zum endlichen Resultate ergibt sich das Reellste, Schönste, Höchste, Zweckmässigste aller musikalischen Schöpfungen vom einfachsten Tonspiele des Tanzes und des Volksliedes durch alle Arten der Gesänge und der Instrumentalwerke bis zur kirchlichen Kantate, dem religiösen Oratorium und der Alles umfassenden weltlichen Oper.

Der Zweck aller ist Erheiterung, Gemüthsbewegung, Beruhigung, Rührung, Anregung, Zerstreuung, Unterhaltung, Heilung, Bildung, Versittlichung, Erbauung, Beseeligung. Diese Zwecke können hauptsächlich durch die heutige Oper erreicht werden, weil sich in ihr auf diesem höchsten Standpunkte der tönenden Muse alle schönen Künste, Wahrheit in der Poesie, romantische Geschichte und persönliche Charaktere, natürliche Empfindungen, edle und unedle Leidenschaften, dramatische Mimik und Plastik, malerische Scenerei und Architektik, pantomimischer Tanz und Orchestik, Melodie und künstlicher Vortrag singender Schauspieler, ausdrucksvolle Chöre der Sänger und kunstvolle Harmonie malender Instrumente, Erleuchtungskünste und täuschende Naturerscheinungen vereinigen, sich wechselsweise unterstützen und zum Ganzen erheben.

Die heutige Oper enthält alle Musikgattungen vom lustigen Tanze bis zum andächtigen Gebetliede. Auf der Bühne treten die Sänger nicht blos als Darsteller komponirter Werke auf, sondern ihre Tonsprache scheint unmittelbar ins Leben verwebt. Der scenischen Vokalmusik kömmt vor aller anderen Musik — vom Liede bis zum Oratorium — der Vorrang zu. Weil die Oper als höchste Blüthe, als Gipfel aller schönen Künste, als Totalität alles poetischen Lebens angesehen werden kann, so soll ihr eine besondere Betrachtung gewidmet werden.

Das dramatische Gedicht wird nur Operette (Singspiel), wenn der Faden der Geschichte in prosaischer Rede mit Gesang wechselt. Die eigentliche Oper enthält eine höhere Sprache, durchaus komponirt, deklamatorisch zu singen. Sie soll das vollkommenste Schauspiel sein. Jene enthält Darstellungen aus dem gewöhnlichen Leben mit einfacheren, musikalischen Stücken; diese aus der idealischen Welt seltenere, erhabenere Ereignisse, Personen, Handlungen und Leidenschaften mit singendem Vortrage.

Gegenstände und Stoffe dieser Art heben Helden und Fürsten in wunderbarer Geistes- und Körperkraft aus der antiken Vorwelt, aus den Kreuzzügen, aus der romantischen Ritterzeit, aus der poetischen Welt — hervor.

Der poetisch-rhythmische Text muss nur die interessantesten Momente enthalten, besonders zu lyrisch sangbaren Stellen in musikalischer Sprache, doch in ungekünstelten Worten, nicht vollkommen ausgemalt, sondern nur skizzirt sein, um Schatten und Licht, als eigentliche Farbengebung, dem Tonsetzer zu überlassen. Das Recitativ und der Dialog gibt den historischen Zusammenhang; die eigentlich lyrischen Stücke müssen charakte-

ristische Empfindungen zu Melodien der Arien, Duette, Chöre etc. in bestimmten musikalischen Rhythmen andeuten. Die höchste Kraft soll in Chören liegen, und mit allen Tonmitteln der Instrumente eintreten, um im Finale zur höchsten Höhe gesteigert zu erscheinen.

Die Texteswortc sollen schon musikalisch sein, das ist: der Text soll Melodie, Charakter und Rhythmus zum Gefühle bringen, welche der Komponist in sich auffasst, und in Tonbildern ausmalt. Durch Vereinigung beider Kunstprodukte, des Gedichts und der Musik, wird das Kunstwerk — als eine einzige, fortlaufende, sich bald erhebende, bald senkende Schönheitslinie erscheinen. So in Gluck's, Haydn's und Mozart's Melodien.

Charakter und Stand der Personen bestimmen für den Tonsetzer und den Darsteller die Grade der Tonfarben; doch mit Vermeidung der leichtfertigen Gemeinheit und der kirchlichen Feierlichkeit. Der welterfahrene, philosophirende Tonsetzer sucht sein Gefühl auszudrücken in der Sprache eines Helden, eines Priesters, einer Königin, einer Hirtin, durch verschiedene Melodien, Deklamationen und Taktformen, von der Harmonie der Instrumente getragen, ohne die Sänger zu bedecken und zu verdunkeln — und zwar in edlen neuen Melodien, ohne veraltete Formen, ohne pedantischen Prunk, ohne gesuchte Modulationen und unnütze Verzierungen. Das Genie und der Geschmack des Meisters wird Stände, Charaktere, Situationen auffassen, — um die Naivetät einer Zerline, das Schmachten eines Cherubim, den Zorn Elvirens, die Wuth einer Medea, die Unschuld eines Sargino, die Frivolität eines Casper, die Leichtfertigkeit eines Figaro, die Brutalität eines Osmin, die Gemüthlichkeit einer Emmeline, die Frömmigkeit einer

Agathe der Natur und Erfahrung gemäss auszudrücken.

Der Darsteller muss in die Stelle des Tondichters treten; es kömmt also darauf an, wie er dessen Ideen in sich aufnimmt, und wie er sie personificirt wiedergeben kann. Vermag er die verschiedenen Gemüthsbewegungen in Tönen und Gesten auszudrücken, wie jener beabsichtigte; so erhebt er sich in die Sphäre der schönen Kunst. Der Komponist muss fast alles, Einkleidung, Vortrag, Ausschmückung den in technischer Fertigkeit geübten, in Geschmack gebildeten oder ungebildeten Sängern überlassen. — Dabei fragt es sich, ob der Darsteller sich über die oft verschrobenen Ansichten des ungebildeten Publikums wegsetzen, und nur die edle Kunst im Auge behalten kann.

Diesemnach verschwinden die Vorurtheile ungebildeter Deutschen, welche in der Oper ein vollkommenes Schauspiel mit Gesang und untergeordneter Instrumental-Musik fordern, — und oberflächlicher Italischen, welche darin nur ein Konzert durch einen historischen Text zusammenhängender Arien, Duette etc. von einigen Virtuosen mit langem Athem und Trillern verlangen.

Der gebildete, aus der Mitte sich erhebende Geschmack fordert einen Text, der lyrische Gedanken und Gefühle erregen, und mit Musik gleichsam bekleidet höheres und bleibenderes Gefallen erwecken kann. Der gebildete Darsteller muss wohl des Wort- und Tondichters Ideen auffassen, sich darin verlieren, aber sich doch vom eigenen Gefühle oder Kunstfertigkeit nicht ganz hinreissen lassen — damit die innere Musik seines Gemüths in der Deklamation durchscheine; dann wird der Sänger nicht, wie sich Tosi ausdrückt, mit der Singstimme fiedeln, und aus seiner Kehle kein blosses Instrument machen.

§. 112.

Folgende Opern der glänzendsten Tonsetzer entsprechen dem jetzigen Standpunkte unserer Kultur; und wir wollen sie nach dem von uns aufgestellten Maassstabe noch näher betrachten.

Gluck's Iphigenia auf Tauris und Orpheus, Mozart's Don Giovanni und Titus, Naumann's Amphion entsprechen, dem poetischen Inhalte nach, als antike und romantische Subjekte der Idee einer vollkommenen Oper. Die Zauberflöte, eine seltsame, romantische Dichtung, worin ein hoher mythischer Sinn künstlich und nur durchscheinend angeregt ist, gewinnt durch Mozart's Tondichtung Zusammenhang und hohes Interesse, und ist vielleicht Gretry's Fabel von Zemire und Azor vergleichbar. Figaro und die Entführung nähern sich der Operette aus der modern-romantischen Novellenzeit. Auch Weber's Freischütz und Spohr's Faust sind als schauerliche Volksmährchen gute Opernstoffe, deren musikalische Ausmalungen dem Ideale der Oper entsprechen, ob ihnen gleich Recitative und Ballette fehlen.

Cherubini's Wasserträger, als rührendes Rettungsstück, Martin's Lilla, als Schilderung zarter Liebe, Paisiello's König Theodor, als abentheuerliche Begebenheit, die schöne Müllerin und Weigl's Schweizerfamilie, als bürgerliche Idyllen (welche Hiller's einfacher Jagd und Lottchen am Hofe gleichen), — Mehul's Joseph, als Gemälde patriarchalischer Einfalt, Auber's Stumme von Portici, als Schilderung schrecklicher Volksbewegung gegen grausame Tyrannei — entsprechen ihrem Zwecke hinsichtlich der Musik, ob sie gleich als Gedichte in die Sphäre einer niederen Romantik gehören, und sich in der Behandlung der Operette nähern.

Rossini's Tankred, Spontini's Olympia, Spohr's Berggeist, Weber's Euryanthe hätten gute Gegenstände zu einer Oper werden können, wenn sie besseren Dichtern in die Hände gerathen wären; die Geschichten, ohne Zusammenhang, haben erzwungene Entwickelungen, die Verse weder poetischen noch musikalischen Rhythmus. In der ersten hat indessen Rossini sein ausgezeichnetes Talent für schöne Melodien entwickelt, welches in einzelnen Parthien seiner 30 Opern wiederkehrt; in der zweiten ist bei grosser Einförmigkeit zu viel Kraftaufwand und betäubender Lärm, mehr Effekt des Ganzen als des Einzelnen bezweckt; bei der Euryanthe hat Weber am süsslichen Texte seine Kunst verschwendet. Die Crescendo's und die vielen dissonirenden Vorschläge und verminderten Terzen der drei letzten ermüden das Ohr. Dies ist bei Conr. Kreuzer's Taucher und Fesca's Cantemire noch mehr der Fall. Es treten in allen diesen Werken einzelne Schönheiten hervor. Wo aber Einheit und Ebenmaass mangelt, da erscheint keine harmonische, wahre, dauernde Schönheit.

Cimarosa's Matrimonio segreto, Mozart's Così fan tutte oder die Mädchen von Flandern, Rossini's Barbier etc. sind keine Gegenstände für Opern; es sind gemeine Komödien, worin die Komponisten viel Charakter-Malerei und humoristische Farben gezeigt, und dadurch die lustige Operette vollendet haben.

Armida, eine poetische Person, welche so vielfältig in Musik gesetzt worden ist, hat doch durch Righini's originelle, liebliche Melodien nicht gewonnen; die Musik ist schön, aber ohne Kraft. Meierbeer's Crociato zeigt hingegen zu viel Nachahmung Rossini'scher Figuren, doch mit solidem Geschmacke, in deutscher harmo-

nischer Fülle, nur mit zu viel gekreuzigten Schwierigkeiten für die Sänger; Morlacchi's Teobaldo, Caraffa's Gabrielle, Paccini's Zelmira — zeigen ebenfalls zu viel Rossini'sche Nachäfferei bei flachem Singsange. Rossini's Othello gewinnt durch den dritten dramatischen Akt und durch leidenschaftliches Spiel des Sängers den Beifall kritischer Musiker; — verliert aber, wie mehrere seiner Opern, durch Reminiscenzen und Melodien, die mit dem Texte nichts gemein haben. Der durch Napoleon berühmte noch lebende Pär ist seiner musikalischen Bildung nach ein Italier, aber nach seiner Instrumentation ein Deutscher. Er ist reich an Melodien, nicht ohne Effekt in seinem Sargino — aber ohne deutsche Tiefe und Charakteristik. Viel trefflich Gearbeitetes in seiner Armida will doch nicht ansprechen.

Weber's Oberon bleibt bei allen einzelnen Schönheiten des genialen Tondichters ein dramatisches Stückwerk. Das vortreffliche, luftigromantische Epos Wieland's ist durch einen schlechten englischen Dichter zu einem Opernstoffe zusammen geschnürt worden. Der nach schlechten englischen Versen holperig übersetzte und gereckte deutsche Vers verdirbt überdies den fliessenden Gesang. Vielleicht verstand W. nicht englisch genug, um den wahren Accent zu fühlen; und der deutsche Dichter hing von den Noten ab.

So wie Spontini bei seinen Opern mehr auf den Effekt des Ganzen sieht, wobei man fast keine einzelnen Stücke recht interessant findet — so richtete Weber seine Aufmerksamkeit und künstlerische Kraft auf jedes Einzelne, wodurch man das Ganze vergisst. Fast jedes einzelne Stück enthält grosse Schönheiten in reizenden Melodien, neuen Harmonien, Figuren, Charakteren — aber keine Einheit im Ganzen — so wie im Texte der

Oper lauter Stückwerk. Auch findet man diese Schönheiten, wie bei seinen anderen Opern durch verminderte Terzen und kleine Septimen, hier nun gar mit der reizenden, im Freischütz glücklich gefundenen None überzuckert und überwürzt. Der gemeinschaftliche Fehler dieser acht modernsten Tonsetzer ist ihre Instrumental-Ueberladung — welche alle gute Sänger zu Grunde richtet.

Nach Art der Aesthetik der Dichtkunst sollten wir nun noch einzelne Werke der verschiedenen Musikgattungen anatomiren, und kritisch untersuchen, worin im Einzelnen die musikalischen Schönheiten sich offenbaren. Dies Verfahren würde zu weitläuftig für unsern Zweck und zu langweilig für die meisten Leser sein. Diejenigen, welche sich weiter darüber belehren wollen, mögen die allgemeine Leipziger musikalische Zeitung zur Hand nehmen, in welcher seit vielen Jahren über einzelne Werke reife und billige Beurtheilungen niedergelegt sind. Deswegen ist diese Zeitung als ein Repertorium des musikalischen Geschmacks und der Geschichte anzusehen, das in keiner öffentlichen Bibliothek fehlen sollte.

§. 113.

In keinem Theile der Musik sind seit 50 Jahren grössere Fortschritte gemacht worden, als in dem Gebiete der Instrumental-Musik. Hier ist gleichsam eine neue Welt aus der vorigen Dunkelheit ans Licht getreten. Von allen Instrumental-Werken jener Zeit hat sich nichts erhalten, als Seb. Bach's Klavier-Kompositionen, Wagenseil's, Filz, Just, Schobert's, Bocherini's Klavier-Sonaten, Duette, Quartetten, so wie Kammel's, Schwind's, Fodor's, Fiorillo's, Pichl's, Neubaur's, Kreith's, Devienne's, Hoff-

meister's etc. Violin- und Flöten-Trio's und Quatuor's, auch Haydn's erste Flöten-Trio's und die ersten 12 Quatuor's etc. sind, als jetzt veraltet, vergessen. Selbst Emanuel Bach's, Vogler's, Wolff's, Reichard's, Wölfl's, G. Benda's Sonaten und Konzerte sind auf dem Fortepiano verschwunden. Em. Bach's Sonaten behalten des zierlichen Geschmacks wegen allenfalls noch einigen Werth, wenn sie auf dem eigentlichen Klavikordium vorgetragen werden, denn sie fordern einen ganz anderen Anschlag, als unsere leichtfertigen Hammerinstrumente ihn gewähren. Sie wollen mit Gefühl im Vortrage behandelt sein.

Die Tondichter fanden seit 40 Jahren in den vervollkommneten Hammer-Instrumenten — neue Mittel. Die erweiterten Tonsphären lockten zu neuen Erfindungen. Kittel, Hässler, Vierling, Lauska, Sterkel traten in Bach's Fussstapfen, hatten aber anfänglich noch das Klavier oder Clavecin vor Augen.

Zu gleicher Zeit erschienen die damals beliebten Sinfonien von Graf, Toesky, Stamitz, Wanhall, Pater Schmit, Christian Bach, Herschel, Gossec, Cannabich, Pleyel, Reicha, Krommer. Sie sind durch Haydn's, Mozart's, A. Romberg's und Beethoven's Werke verdrängt worden. Schade, dass des letzten Anhäufung aller möglichen Tonmittel andere, ihn nachahmende, neuere Tonsetzer, wie Ries, Spohr, Slowotka, Czerny, A. Schmidt, Herz etc. in Sinfonien und Fortepiano-Werken zu Ueberladungen verleitet hat — die ihre anderweitigen Vortrefflichkeiten kaum wieder gut machen können.

Die glänzenden Harmoniker Steibelt, Dussek, Gyrowetz, der humoristische Clementi und der sentimentale Louis Ferdinand fanden in freieren Formen, besonders für das vervollkomm-

nete Pianoforte, neue Bahnen. Manche ihrer melodiereichen Werke, so wie auch der leichten, vielseitigen Elementarkomponisten Wanhall, Kotzeluch, Hofmeister einfachere, gefällige Kompositionen haben sich in geregelter Form für mässige Pianoforte-Spieler noch erhalten. Diesen stehen für das Violinspiel Pleyl, Wranitzky, Fränzl, Krommer, A. Romberg, Rode gleich; jeder hat Eigenthümlichkeiten, welche ihren Produkten vor 20 bis 30 Jahren Beifall erwarben, und noch erhalten sollten.

Alle diese genialen Meister sind indessen durch Haydn's, Mozart's und Beethoven's Riesenwerke fast für alle Instrumente verdunkelt — und werden zu sehr auf die Seite geschoben; denn sie enthalten viel Schönes, was der Dilettant leichter darstellen kann, als die neuesten Kunstwerke. Vorzüglich hat Pleyl, der für alle Instrumente in allen Formen geschrieben hat, in dialogisirten Violin-Quartetten, Quintetten, in Pianoforte- und Violoncell-Konzerten — grosse Verdienste für die Kunst und Musikliebe. Dieser feine Schüler von Haydn verlor seinen grossen Beifall, weil er immer harmonisch angenehm sein wollte.

Pleyl hat vorzüglich das Violoncello zuerst beliebt gemacht. Er schrieb für die reisenden Virtuosen Hammer, Schlick etc. und zur Empfehlung A. Romberg's Konzerte — und benutzte, wie auch zu seinen 50 Violinquartetten, der Virtuosen selbst erfundene Solo's. Schon hatten, ausser den oben §. 86. Genannten, Nicolai, Schetky, Neubauer einfache Solo's und Duette, Fiala, Damm, Krieg, Reicha Konzerte für dieses neue, gemüthliche Solo-Instrument gesetzt; aber ihre alte steife Form hat sie unschmackhaft gemacht.

Der freundliche Arnold hat diesem süssen

Instrumente durch seine Solo's und Konzerte viele Liebe verschafft. Krafft's künstlichere Komposition hat weniger Freunde gefunden. Endlich ist es durch den schon seit 30 Jahren berühmten, vollendeten Meister Bernhard Romberg in seiner höchsten Glorie erschienen, indem er auf und mit demselben in der That spielt. Durch die in seine Fussstapfen getretenen, reisenden Virtuosen Dotzauer in Dresden, Knoop in Meiningen etc. sind die grossen Schwierigkeiten dieses Instruments besiegt worden.

Für das Violinsolo sind seit 30 Jahren Kreuzer, Rode, Lafont, und in der neuesten Zeit Spohr, Meiseder, Maurer und Paganini als Komponisten und Virtuosen berühmt; so wie vorher auf der Flöte der blinde Dulon, jetzt Fürstenau der jüngere, und der französische Variations-Mann Tulon. Kein Instrument hat in kurzer Zeit mehr Ansehen gewonnen, als die durch Hermstedt und Iwan Müller verbesserte Klarinette. Ihr Umfang erreicht 4 Oktaven. Sie hat die Tiefe des Fagotts im Tenor, Klarheit der Hoboe und übertrifft die Höhe der Flöte.

Mehrere dieser heutigen Virtuosen und Tonsetzer, welche sich im Anfange des begonnenen Jahrhunderts berühmt gemacht, Ries, Field, Onslow, Spohr, Meiseder, Lindpaintner etc., haben die Tonkunst auf ihren unübersteiglichen Gipfel zu heben das Ihre beigetragen, aber auch mit ihrem Antagonisten Rossini und dessen Nachahmern — in ihrer Ueberfeinerung den Grund zum Verfalle der modernen Musik gelegt (145).

Einige grosse Meister auf dem Pianoforte haben sich während jener hohen Zeit bis zu uns erhalten, weil sie Eigenthümliches aus sich selbst geschöpft

und Angeeignetes mit dem damaligen, einfachen, soliden, vollendeten, musterhaften Stile und Geschmacke und mit dem neuesten Modestile und Modegeschmacke vereint haben; z. B. Clementi, Cramer und Hummel. Des letzten universellen Klaviermeisters Werke werden ihn in der Tonwelt erhalten — wie seinen väterlichen Lehrer Mozart, seinen Gönner, den unsterblichen Haydn, und seinen Freund Beethoven. Mit diesen letzten grossen Vorbildern müssen wir noch etwas genauer ins Einzelne gehen.

§. 114.

Haydn scheint für Instrumental-Musik das Ideal, d. i. gleichmässige Kultur der Melodie und Harmonie in mannigfaltigen Rhythmen zuerst in innigster Verschmelzung erreicht zu haben. Er vervollkommnete die Form der Sinfonien, und bereitete ohngefähr 1760 bis 80 die Wichtigkeit, welche das Orchester in der dramatischen Musik erhalten musste.

Seine Violin-Quartetten zeigen, wie er immer eine bestimmte Idee, ein charakteristisches Gefühl mit Besonnenheit durchgeführt, steigende Mannigfaltigkeit — das unverrückte Ziel der Vollkommenheit erreicht hat. In jedem ist ein besonderes Wesen, immer leicht fliessende Melodien mit verständigen Harmonien, lieblich, rednerisch, dialogisch wechselnd, im heiteren Humor und gemüthlicher Sentimentalität (s. §. 93.); doch immer einfach, klar, nie überladen.

Noch höher steht Mozart auch in der Instrumental-Tonmalerei, nicht blos in Rücksicht der Universalität — indem er für alle Konzert-Instrumente und in allen Formen gesetzt hat; sondern weil sein angeborenes, höheres, dramatisch-plasti-

sches Genie durch seine frühe Weltbildung das höchste und allgemeinste Ideal der ächten, modernen Tonkunst in aller Rücksicht erreicht hat. In seinen Instrumental-Werken ist dasselbe Gleichgewicht, wie in seinen Gesangs-Werken. Keiner wusste den Instrumenten so viel liebliche, ausdrucksvolle Melodie und Harmonie zu geben. Seine schönsten Werke fallen zwischen die Jahre 1786—1791. In allen hört man schöne Melodien, die eine Idee oder Empfindung wahr aussprechen. Jedes Stück fängt ungesucht mit einem schönen Satze oder Thema an; die Harmonien sind nur durch wenige Dissonanzschatten gehoben; in allen ist ein gefälliger, leicht verständlicher Rhythmus; die Uebergänge sind natürlich, ohne Zwang, ungesucht, charakteristisch — in unendlich verschiedenen, immer neuen Formen hervorgehend. Wie in seinen Gesangstükken die Deklamation mit der Rede wetteifernd nie zu weit geht, so übertreibt die musikalische Charakteristik in blossen Instrumental-Werken nie die Tonmalerei und ihre Sphäre. Seine Pianoforte-Kompositionen, Sonaten, vierhändigen Stücke, Duetten, Quartetten, Quintetten, Konzerte, Sinfonien bezeugen den Gipfel der Tonkunst (§. 94.); doch stets einfach, verständlich, nie überladen. Im Gebrauche der Instrumente haben ihn Paisiello und Cimarosa, und in Frankreich Mehul und Cherubini nachgeahmt; sie haben aber mehr Blechinstrumente gebraucht, und deklamatorische Chansons eingeflochten, wodurch sie die Franzosen mehr ansprechen, als Mozart. Er verschmäht aber alle Mittel, um Effekt zu machen und wie es scheint, ohne Bewusstsein des besonnenen Haydn oder des grübelnden Beethoven. Er trifft instinktmässig das Wahre, das Rechte — von dem nichts ab und nichts dazu darf. Wo ein besonderes Instrument hervortritt — da brachte es die Nothwendigkeit

mit sich, wie die Flöte in der Zauberflöte, die Posaune bei der Gespensterscene. Das Bassethorn bei Sextus hat er gelegentlich angebracht, weil diese Erweiterung der Klarinette damals eine neue Erscheinung war — und es als duettirend erscheinen lassen; höchst selten erscheint ein Solo von Instrumenten, nur wo eine Reflexion oder Bedenken eintritt; und eben so selten Singstimmen allein — nur wo ein Bedenken auszudrücken ist, wie im Terzette: Ottavio's, Anna, Elvire. — Im Duette: Gib mir die Hand — ist das Oberflächliche des Gefühls — in beiden leichtfertigen Sängern — es war ja keine wahre Liebe möglich; also sittliche Persiflage — sagt Sievers — und im: Wenn du fein fromm bist — ist Ironie eines Treulosen. Im Figaro — singt der Graf im Duette moll — lüstern sentimental; Susanne verspottet den Lüstling ironisch. So leuchtet der feine, ästhetische Verstand überall aus seinen Werken wie spielend hervor.

Mit seinem Tode, 1791, schloss der Genius der Tonkunst die ausgedehnte Sphäre der Musik, und überliess nur im Anfange des neuen Jahrhunderts dem dritten, fast gleich mächtigen Heros Beethoven die letzte Herrschaft, um selbst Mozart noch im Festhalten einer bestimmten Idee, in phantastischer Erfindung und Kraft der Instrumental-Anwendung — z. B. im Trio fürs Pianoforte (146), vorzüglich in der Sinfonie (s. §. 94.) zu übertreffen. Wir müssen dem scharfsinnigen Urtheile von Rochlitz beipflichten, „dass Beethoven durch den Mangel des Gehörs seine Originalität behielt, indem er von neueren Kompositionen nichts vernahm. In seinen letzten Kompositionen hat er wie Weber und Spohr das chromatische und excentrische Spiel übermässig angewandt.

Da die leider zu früh der Welt genommenen grossen Tonkünstler, Beethoven und Weber, mehr dem neuen Jahrhunderte angehören, so wollen wir ihr Verdienst nebst anderer Nachahmer — Ries, Spohr, Moscheles, Onslow etc. zur mehrmal angezeigten Abhandlung im 2ten Theile versparen.

Zwanzigstes Kapitel.

Was und wie wirkt die Musik — auf den Geist, auf die Intelligenz, auf die animalische Natur?

§. 115.

Am Schlusse meines Versuchs einer musikalischen Aesthetik begegnen mir obige Fragen. Man könnte hier vorabfragen: Ist die Musik etwa ein blosses Spielwerk zum Amusement und Zeitvertreibe für vornehme Leute — ein wenig feiner, als Karten- und Würfelspiel? oder wie das Kaleidoskop für schöne Augen, die sich an zufälligen Farben- und Formenspielen ergetzen? oder wie Marl- und Lotteriespiele der Knaben und Mädchen, um das gesellige Leben der Jugend zu geniessen? Sind die künstlich bunt durcheinander laufenden Töne blos ein bewundernswürdiges Gaukelspiel für müssige Ohren? — Mir scheinen alle diese Fragen in einer Einzigen jüngst von einem Kritiker ausgesprochen zu sein — und beantwortet werden zu können: „Ob man bei Instrumentalmusik etwas denken soll" (147). Alle gebildeten Dichter und denkenden Musiker haben Gedanken und Gefühle durch Worte, Töne und Bewegungen, wie Plastiker, Zeichner, Maler — durch Gestalten und Farben auszudrücken und dem Beschauer mitzutheilen gesucht.

Die Aesthetiker haben die Verwandtschaft der Poesie, Musik, Malerei (s. §. 17—27.) anerkannt. Die besten Musiker haben wenigstens seit 100 J. in Tonarten und Taktarten und durch verschiedene Instrumente — verschiedene Empfindungen und Ideen auszudrücken versucht (s. §. 99—101.); sie

haben den Instrumenten eine Art von Dialog gegeben; sie haben Aehnlichkeiten in Veränderung der Gesinnung angezeigt, wie bei der Rede. Der Tondichter hat sich bei Worten der Texte in den Sinn hineingedacht — wie sollte er nicht auch bei blossem Instrumentspiele mit Besonnenheit Aehnliches denken? Er kann dabei in höchster Freiheit mit Tönen spielen. Beethoven that es im Todtenmarsche, in der Pastoral- und heroischen Sinfonie; Haydn bei seinen sieben Worten, und mehreren Sinfonien. Wenn auch bei Mozart keine solchen Ueberschriften vorkommen, welche wie hier seine Absicht oder Idee anzeigen, so fühlt man doch, was er wenigstens bald hell, bald dunkel gedacht haben mag; wie wir im vorigen §. angedeutet haben. Bei Weber und Spohr spricht sich ihr Gedachtes deutlich aus.

Denkende Zuhörer finden die Frucht nach dem Boden, der in ihnen den Saamen aufnimmt; sie hören Reden, Geschichten, dramatische Handlungen, leidenschaftliche Gestalten, Scenen; die Nichtdenkenden erfreuen sich nur des zeitverkürzenden Tonspiels. Der darstellende Virtuose mag oft nichts denken; er sieht nur Noten, er hört nur Töne, fühlt nur den Takt, beobachtet die Richtigkeit des Satzes und bewundert die kühnen Uebergänge, die künstlichen Auflösungen und die zu überwindenden Schwierigkeiten. Der Gebildete und Vernünftige unter den Zuhörern und Zuschauern, begnügt sich nicht mit sinnlichen Eindrücken und Empfindungen — er will Ideen und Stoff zu Ideen, die ihn unterhalten — und weiter bilden und sein Wesen verschönern.

§. 116.

Werfen wir am Schlusse noch einen Blick auf die Erscheinungen, welche eine physische Kraft der

Musiktöne auf die animalische Natur zu bezeugen scheinen.

Man kann fragen, ob die vibrirte Luft auf den äusseren Körper mechanisch, oder physisch durchs Ohr auf das innere Organ wirke, so dass der denkende Geist und das empfindende Gemüth überflüssig ist? Ausser Trommeln, Pauken, Posaunen und tiefen Orgelpfeifen, oder Violinsaiten scheint kein Musikton mechanisch auf den thierischen Körper zu wirken. Deswegen heilte Asklepiades die Taubheit mit dem Schalle einer Trompete. Es bleibt aber eine physiologische Aufgabe, wenn Kanonendonner Wunden im Hospitale geheilt hat. Durch psychologische Einwirkung ehemaliger Erinnerungen möchte die organische Thätigkeit eher zu erklären sein. Bei hohen, scharfen, schneidenden Tönen wird manches feine Organ der Gehörwerkzeuge widerlich, schmerzhaft gereizt; so dass zarte, empfindsame weibliche Wesen durch hohe Violintöne, durch Glasharmonika-Töne in Ohnmacht fallen, oder Kopfschmerzen und Krämpfe bekommen. Mesmer wandte die Musik der Harmonika zur Beschleunigung der Krise an (s. §. 117. ein Mehreres).

Wir beobachten, dass kleine Kinder bei scharfen Pfeifen-, Hoboen- oder Trompetentönen schreien und die Hunde heulen; man sieht an ihren Stellungen und Gesichtern, dass es Ausdrücke eines schmerzhaften Gefühls sind. Menschen, die noch auf der untersten Stufe der Menschheit stehen: Huronen, Esquimeaux, Kuräken haben kein Gefühl für musikalische Kunst, ja sie halten sich dabei die Ohren zu. Prof. Lichtenstein erzählt, dass den Hottentotten nur die Maultrommeln gefielen. Ihre Instrumente sind eintönige Pfeifen und Klapperwerke. Die Fähigkeit für Kunsttöne entwickelt sich erst

mit der Ausbildung der Sinne und des Geistes; daher bei Halbkultivirten die Elemente der Kunst erst hervortreten; ihre Stufen begleiten die Grade der Humanität (148).

Die Erzählungen von dem Wohlgefallen der Elephanten, Kameele, Pferde, Schaafe an der Musik sind grösstentheils Märchen, Allegorien oder Uebertreibungen. — Die Töne erhalten diese Thiere nur aufmerksam (149). So gut man mit blossen Worten diese Thiere befehligen kann, so vermag man sie auch, z. B. bei militärischen Commando's, durch Trompetenzeichen zu dressiren. Kämpfer behauptet, dass die Schlangen nicht allein mit Tönen, sondern aus Furcht vor Schlägen von den Zauberern regiert werden. Affen, Hunde, Bären, Schweine tanzen aus Furcht vor den Schlägen, die mit gewissen Tönen durch Reminiscenz verbunden sind. Hausthiere kann man mit musikalischen Tönen zur Fütterung rufen — wie man sogar bei Fischen beobachtet hat. W. Jones und Fra Paolino erzählen Geschichten von Schlangenbeschwörern, dass sie mit Flöten die giftigen Schlangen aus den Höhlen locken — wahrscheinlich durch Betäubung — Bezauberung.

Der Gesang der Vögel ist, wie Buffon mit Recht sagt, ihre Sprache — bemerkbar bei erhöhtem Naturtriebe — wie bei der Nachtigall, der Grasmücke und dem Finken; diese, wie die länger dauernden Tonspiele der Lerche, des Kanarienvogels, des Hänflings sind in ihren Gefängnissen als nothwendige Lebensthätigkeit anzusehen; diese gefiederten Virtuosen sind für musikalische Tonreihen am unfähigsten. Doch habe ich einen Kanarienvogel gesehen, der neben dem reichen Naturgesange ein Lied zu pfeifen gelernt hatte. Das war ein Vögelgenie. Die geistige Fähigkeit

zeigt sich bei Thieren eben so verschieden, wie bei Menschen. Der Gimpel (Dompfaff), Staar (Spree) und die Amsel lernen vorgepfiffene Melodien, weil ihre Stimmorgane mehr Aehnlichkeit mit dem menschlichen Kehlkopfe haben sollen, wie Savart beobachtet hat (150). Da sie aber oft mitten in der Melodie stecken bleiben, und der Naturton sich daran knüpft, so kann kein Gedanke an Bewusstsein, an Absicht, oder an Musik sein.

Die poetischen Thiere: Delphine (Tümmler), Schwäne, Grillen, Cicaden gehören nicht in unser Kapitel. Jene hören auf das Geräusch; sie mögen so ums Schiff schwärmend dem singenden Arion aufmerksam zugehört haben. Die gemeinen Schwäne schreien nie, und die Singschwäne, eine verschiedene Art mit einer längeren Luftröhre, welche sich bogenförmig durch den Brustknochen zieht, und dadurch einen Resonanzboden bekömmt, machen einen dumpfen Trompetenton, welcher unangenehm, und durchaus unmusikalisch ist, worüber schon Lucian satyrisirte. Der scharfe, schwirrende Ton der Cicaden, den man auf Bäumen im hügeligen Italien in warmen Monaten hört, den sie wie unsere Grillen mit pergamentartigen Flügeln machen, wird in der Nähe und auf die Länge trotz Horazens und Anakreons Lob — unerträglich (151).

§. 117.

Eine zweite Frage ist oft vorgelegt, woher es komme, dass einige gebildete Menschen kein Gefühl für Musik, oder gar eine feindliche Empfindung, einen Widerwillen gegen die Tonkunst haben — wie der bekannte Herr von Senkenberg etc. Wer kennt nicht dergleichen Amüsos? —

Die nächste Ursache liegt wohl in der Struktur ihrer Gehörwerkzeuge; manchmal hören solche

Amusi überhaupt nicht gut; man kann zuweilen das unmusikalische Organ äusserlich erkennen, indem der Ohrrand nicht umgebogen, sondern flach ist. Das Trommelfell kann nicht elastisch genug, die Gehörknöchelchen können nicht beweglich genug, oder das innere, ovale Loch nicht offen, oder auch die Eustachische Röhre zu enge, verstopft — die Nerven in der Schnecke können zu grob, zu fein, zu reizbar sein; der Kanal zur Schnecke kann verstopft, das Gehirn selbst kann ungünstig organisirt sein — so, dass ihnen auch beim besten Willen nicht gelingen will, Melodie oder Harmonie — oder Takt zu fühlen.

Oft sind diese Abstemiker der Musik auch für andere schöne Künste unempfänglich; zuweilen mangelt ihnen bei der Ueberlegenheit ihres Verstandes oder Gedächtnisses Zartgefühl und Phantasie. — Daher lieben diese Verächter selten Gedichte, Gemälde, Schauspiele; sie können kaum einen Triangel zeichnen, können und mögen nicht tanzen, weil sie wohl merken, dass sie nicht taktmässig tanzen; oder sie verachten gar aus geistigem oder gelehrtem Stolze die Musik als Kinderei oder unnütze Lappalie. Alle diese Fälle habe ich selbst beobachtet.

Obwohl eine feine Organisation, als das Fundament der Talente für alle schönen Künste, auch für Musik fähiger macht; so wird doch zum musikalischen Genie eine eigenthümliche, lebendige Beweglichkeit erfordert, die bei allen anderen schönen Künsten mehr hinderlich, als förderlich ist, wo Ruhe, anhaltende Besonnenheit und Festhalten Einer Idee nothwendig ist, z. B. bei Skulptur, Malerei, Architektik. Bei groborganisirten Menschen (mögen sie auch Denker sein) kann bei ruhigem Charakter und einem fixen Ideengange keine musikalische Schöpferkraft aufkeimen; — ja es kann

sogar Widerwille erzeugt werden, weil musikalische Töne den Gedankenfaden zerreissen. Grosse Mathematiker waren gleichgültig gegen Musik, weil ihre Verstandesausbildung prädominirend war, und ihre musikalischen Organe vernachlässigt wurden. Ausnahme machte Hofr. Kästner in Göttingen, Prof. Büsch und Dir. Schwenke in Hamburg.

Hieraus folgt, dass musikalische Liebhaberei eben so wenig allgemein sein kann, und nach dem Gesetze der Natur sein soll, als jede andere; dass das Talent für musikalische Darstellungen sparsam, und das produktive Genie am seltensten gefunden wird. Die Erfahrung lehrt, dass fast jeder Mensch, der Verstand hat und anderweitige Bildung bekommen soll, durch Lehre, Uebung und Umgebung sich nicht blos Kenntnisse, sondern auch eine gewisse Fertigkeit in der Musik, und dadurch Theilnahme an dieser edlen Kunst, und also einen unschuldigen Lebensgenuss erlangen kann. (S. 113. Note im 11. Ges. der Pentaide.) Der Schöpfer gab allen Menschen die zur Weltthätigkeit nothwendigsten Fähigkeiten des Geistes, erste Kennzeichen der Humanität: Sinne, Verstand, Vernunft, freien Willen; die einzelnen Fähigkeiten zur Verschönerung der Menschheit und der Welt zur Beseeligung des Daseins — sind nur an Einzelne vertheilt.

§. 118.

Hieraus kann man erklären, wie die Musik auf den Einen wirkt, auf den Andern nicht, und wie sie in einzelnen Fällen unwillkührlichen Einfluss bewiesen hat, besonders in Nervenübeln und Geisteskrankheiten, wie wir schon §. 32. angeführt haben. Der grosse Haller (152), Sulzer (153), Rousseau (154), Nicolai (155), Bianchi (156),

Kausch (157), v. Möller (158), Fr. Aug. Weber (159) haben viele Beispiele angeführt, wo die Musik auf Krankheiten gewirkt haben soll, und sie haben mancherlei Erklärungen versucht. Sie führen Beispiele aus der alten Wunderwelt an, welche freilich wenig Glauben verdienen mögen. Die Magier der Vorwelt und Zauberer des Mittelalters brauchten Gesang zu ihren Wunderthaten (s. §. 30 u. ff.). Daher incantare, enchanter, einsingen, zaubern bedeutet. Hat der Dichter Thaletas (nach Homers Ilias 1. Gesang), hat Pythagoras in Calabrien, hat Diemerbrock in den Niederlanden die Pest mit Musik vertrieben; so ist wohl im Zufalle, im Zusammentreffen der Umstände, in Zerstreuung, in Heiterkeit, in priesterlicher Täuschung, im Glauben der Aufschluss zu suchen. Baglio's Heilung des Tarantelbisses durch eine gewisse Tanzmelodie, — ist nicht in gewissen Tönen, sondern im Tanzaffekte, im Schweisse zu finden. Auch Galen heilte schon durch Tanzmusik die Vergiftung der Viper und des Skorpions. Nach den Bemerkungen, die ich bei Unterredungen mit italischen Aerzten gemacht habe, fällt die Vergiftung von diesen Insekten nur in die heissesten Monate, wirkt überhaupt selten mehr als Geschwulst, und weicht durch schweisstreibende Mittel.

Gewiss ist, dass kein Sinn den äusseren Einwirkungen so unterworfen ist, als das Gehör, besonders in Nervenkrankheiten; dass nichts so unmittelbar und sympathetisch auf das Nervengewebe wirkt, und dass keine Musikgattung lebendigere Gewalt beweist, als lebhafte Tanzmelodien. Wer kann dem Reize eines Steierschen Ländlers widerstehen? Der ernste Sulzer sagt: „Man kann unmöglich eine schöne Tanzmusik anhören, ohne von dem darin herrschenden Geiste

hingerissen zu werden, man muss wider Willen das Gefühlte durch Mienen ausdrücken."

Musik gibt ein Gegengewicht gegen den Schmerz, mildert, nach Aristoteles, die Schärfe der Strafen, zumal nach Boerhave's Beobachtung bei Schmerzen das Gehör geschärft wird. Liess man vielleicht deswegen bei den vormaligen barbarischen Torturen und dem Spiessruthenlaufen betäubende Musik machen? So mag Athenäus die Gicht mit lustiger Musik, Zerstreuung, Erschütterung der Nerven geheilt haben; und so mögen, wie Bonnet und der Arzt Burette anführt, Hüftweh und Podagra durch sie geheilt worden sein. Wenn aber Asklepiades die Taubheit mit der Trompete heilt — so kann man diese Wirkung durch die Erfindung des Hörrohrs erklären.

Wahre Musik setzt ästhetische Bildung voraus. Sie trägt Jeden nach dem Maasse seiner Fähigkeit, seiner Hingebung, seines Verlangens in ferne Zonen — in den Himmel; regt Wohl und Wehe auf; spricht in Jugendtönen, ist der schnellste Bote der Sehnsucht. Wo dieser ästhetische Sinn mangelt, wird keine heilsame Wirkung oder Heilung einer Krankheit zu erwarten sein.

Man sagt, durch eine ernste Kantate sei das Fieber vertrieben worden; es kann aber auch durch Musik vermehrt werden, weil der Fieberhafte reizbarer ist, als in gesunden Tagen. Naumann's Gattin fiel bei einer Trompetenstelle in Krämpfe; ein schmerzhaft Kranker, sonst kräftiger Naturmensch, hörte Hummel's Notturno mit 2 Waldhörnern; als das erste Horn die kleine Septime aushielt, bekam der Kranke einen Krampf im Rükkenmarke, der sich in Thränen auflöste (160). Eine 40jährige Dame musste bei einer gewissen Melodie

mit gebrochener Akkordsharmonie sich jedes Mal, als wenn sie gekitzelt würde, lachend entfernen.

Das Vergnügen an Musik bewegt das Herz stärker, gibt den Arterien einen höheren Ton. Tanzmusik erweckte einen fieberhaften Tanzmeister aus phantastischer Verwirrung zur Besinnung. Ein Organist in Frankreich kam durch eine Lulli'sche und der spanische König Philipp V. durch Farinelli's Lieblingsarie zur Vernunft zurück. Galen hält im Ernste das Flötenblasen bei dem Kranken für Ersatz eines Dampfbades. Ich habe einmal durch Gesang und Pianoforte-Spiel einen rheumatischen Freund vom Schmerzens- und einen anderen vom hypochondrischen Schwermuthsgefühle abgezogen, dass sie von diesem Momente an gesund wurden; sie waren aber Musikfreunde. Indem die Musik die Aufmerksamkeit der Seele vom Uebel abwendet, wird sie ein Heilmittel — für geistige und leibliche Krankheiten. Burney hat in seiner Abhandlung über Musik der Alten viele Beispiele aus Polybius, Plutarch, Xenophon und anderen Klassikern gesammelt (p. 196 etc.).

Die Musik befördert durch ihre unendlich mannigfaltig wechselnden Momentanreize die Ausdünstung — (deswegen man nach Anhörung eines Konzerts grösseren Durst fühlt), durch Zerstreuung macht sie Erleichterung und hat bei Wiederholung einen wohlthätigen Einfluss auf Seele und Leib. Eine schwache, achtzigjährige, grämliche Frau ward immer heiter bei Musik, und kam sogar in Tanzbewegung. Jean Baptist Porta heilte sogar alle Krankheiten durch Musik, und Dr. Pienitz braucht die Musik mit Nutzen im Irrenhause zu Pirna; dort müssen auch Unmusikalische Musik lernen.

Nach Porta wirkt die Musik sympathetisch, oder durch specifischen Einfluss der Holz- oder

Metallarten der Instrumente; nach Bayer's Meinung durch Elasticität der Luft oder durch Druck auf die lymphatischen Gefässe; — nach Chyne, von Mairan und Burette durch sympathetische Erzitterungen der Saiten mit den Nerven und Fibern des Gehirns (161).

Bei solchen physischen und psychischen Wirkungen ist stets Rücksicht zu nehmen auf die Natur der Gehörorgane, auf individuelle Disposition des Körpers, auf Eigenheit der Seelenkräfte, auf Bildung, Liebhaberei, Geschmack, Glauben und Religion.

Das ein und zwanzigste Kapitel: *Vom jetzigen Zustande der Tonkunst* — versparen wir schicklicher zum Schlusse der Geschichte im zweiten Theile.

Diesen Versuch einer historischen Aesthetik weiss ich hier nicht besser, als mit Herder's Ideen zu schliessen: „Mögen die heilsamen Wirkungen der Musik allgemein verbreitet werden! Möge die Zeit des sittlich Schönen den noch missbrauchten Wissenschaften und Künsten überall kommen! Statt steifer Formen, statt des leeren, langweiligen Spiels, lasset uns mit Kunstsinn und Kunstfleiss die Natur sprechen, erschallen, im häuslichen Liede ertönen! Reizender ist nichts, als die Muse des sittlichen, bürgerlichen, häuslichen Umgangs. Ernste Zeiten erfordern eine frische, zu Thaten gebildete Jugend; und was bildet inniger, als die Stimme der Muse? Aus den Gräbern tönt hervor, ihr Gesänge edler Gemüther, zu Zwecken unserer Zeit, mit Reiz gewürzt und süsser Anmuth! Die Folgen der Unvernunft kläre die Muse auf, vor den Augen der Welt! Abgötterei und Sklaverei, an welchen

Formen sie hängen mögen, — sie verfolge die Muse, statt ihnen Lob zu heucheln! Die Muse der Poesie, welche Thaten und Gesinnungen richtet, sei eine Freundin der Wahrheit! Die Musik trete ihr nach, das Lobwürdige zu singen und in unsere Herzen zu verschmelzen, nicht zum tändelnden, sich selbst verwirrenden Spiele! Was sie in Läufen und Sprüngen vermöge, wissen wir genugsam; zu lange hat sie ihre Kunst gaukelnd gezeigt; welche neue Welt ernster Zwecke liegt vor ihr im Reiche der Schönheit!“

Anmerkungen

zum Versuche einer Aesthetik der Tonkunst.

1. Leipz. allg. musikal. Zeitung, August 1824.
2. Schubart's Ideen zur Aesth. der Tonkunst — 1812 von seinem Sohne herausgegeben, aber schon vor 1780 geschrieben.
3. Den Musikfreund nicht mit Philosophemen zur Begründung des Gebäudes zu langweilen, sind nur mit wenigen Worten des ersten Kapitels einige Hauptgedanken zum Zusammenhange berührt, um den Boden ausfindig zu machen, den wir bebauen wollen.
4. Prof. Kieser über den Tellurismus.
5. Wohl besteht keine Regel ohne Ausnahme.
6. Vorschule der Aesth. I. p. 2.
7. Allg. musik. Zeit. 1824. No. 48.
8. Von Champollion, Spohn und Reichenbach entdeckt, dass die ägypt. Hieroglyphenschrift aus Buchstaben bestehe — symbolisch verziert, Priesterschrift u. gemeine Volksschrift.
9. Feine Bemerk. von Rochlitz — A. M. Z. 1829. No. 1.
10. J. Paul, Vorschule der Aesth. Vorr. p. xix. Kleine Bücherschau 2. p. 53. Es kann mir nicht in den Sinn kommen, diesen Forderungen genügen zu können; der Leser mag entscheiden, ob wenigstens ein Anklang davon in mir zu finden sei.
11. 2. Mos. 15, 20. s. 2. Theil der Einleitungen: Chron. Gesch.
12. Chabert: über die Sitten der Puris; Cooper's Gesch. eines unter die Wilden Gerathenen; von Spix Reise in Brasilien.
13. Reisende Wilde a. Amerika — zeigten 1826 diese Virtuosität.
14. National-Mel. verschönt — s. meine Ges. der Hellenen, d. Philh. 1828.
15. Theben in Böotien, jetzt — Cadmea, von Cadmus angelegt — mit einer Mauer umgeben von Amphion.
16. Nach der heil. und profanen Gesch. s. §. 33.
17. Inschr. auf einem dem Osiris geweihten Obelisk im ägypt. Theben. S. Heeren's Ideen über Politik, Handel der alten Welt. 2. p. 417.
18. Musagetes schöne Gestalt in natürl. Grösse, griech. in der Tribune zu Florenz von parischem — aber als pyth. Apoll

im Vaticanischen Belvedere — kolossal — von cararischem Marmor.

19. Symbol. Fabeln — Wettstreit Pan's und Ap. Marsyas und Ap. im 4. Ges. der Pentaide.

20. Kadmus konnte aus Phönicien die Nachricht von Moses (ägypt. Herrscher — Tutmoses — dessen Statue in der antiken Samml. zu Turin) nach Griechenlaud bringen und in die Mythe von Musaeos verwandeln.

21. Auf e. Obelisk in Rom ist e. Lyra mit 1 Halse u. 2 Saiten. An den Wänden des theb. Tempels in Oberägypten — Doppelflöten mit 3 Löchern; wie bei Wilden. — Eben so sind die im Kabinette zu Neapel aus der Asche von bewahrten Metallflöten.

22. S. Nota 12—13.

23. S. Bruce's, J. Long's, Perry's Reisen — und Pallas in Segur's Mémoires 2. 1826.

24. Ueberschr.: des Morgenroths Gezelt — oder die Rosen — der Ps., welchen Christus am Kreuze betete.

25. Schwer zu bestimmen, wie sich Harfen, Lauten, Cither, Lyren unterschieden — daher von Luther oft nicht richtig angezeigt.

26. Fichte's Ideen der Weltordnung?

27. Möglich, dass die Astronomen mit der 4 die Sonne bezeichneten, als Hauptton; nach ihrem Systeme: Erde, Venus, Merkur, Sonne, Mars, Jupiter, Saturn.

28. Schild. des Ap. Paulus — auf Raphael's Caecilia in Bologna, s. 6. Ges. der Pentaide.

29. Jetziger Zust. d. Musik — am Schlusse d. 2. Theils §. 29–32.

30. Wheb's und Braun's Betracht. über Verwandtsch. d. Poesie mit Musik; Dupui, réflex. critiques aus Quintilian. Harmonie des Sokrates hat einige Theoret. verleitet, der antiken Zeit unsere heutige Harmonie, welche ohne Takt nicht möglich ist, beizulegen.

31. Rhapsodische Visionen — 10. Ges. d. Pent. — Musikalische Improvisatoren Mozart, Beethoven, Hummel, Riem.

32. Kleuker's Zendavesta u. Magicon. Cicero hält schon den Orpheus f. eine mythische Person — s. Hermes 1825, p. 227.

33. Lowth, de sacra poesi Hebr. Herder: v. Geiste d. hebr. Poesie.

34. W. Jones: Ueber d. Musik der Indier — aus dem Engl. übers. u. m. Zusätzen von F. H. v. Dalberg. Erfurt, 1802.

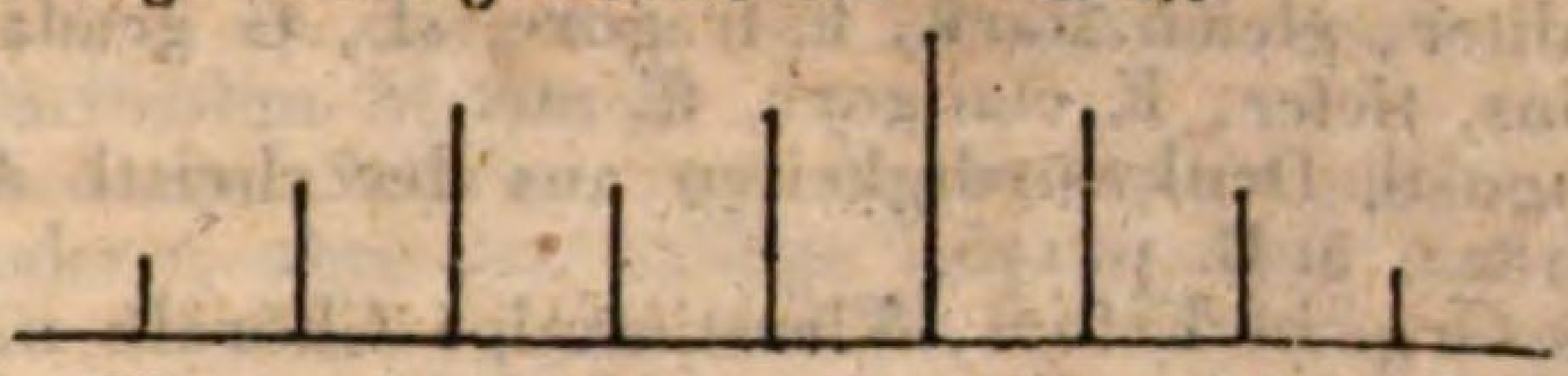
35. Drei Töne geben einfach 6 Melodien: cde, ced, dce, dec, ecd, edc; 4 Töne machen 24 Mel.: cdef, cdfe, cedf, cefd, cfed, cfde; dcef, defc etc. 6 Töne geben fünfmal 24=120 — sechsmal 120=720 etc.; also geben 8 Töne der diatonischen Leiter 40,000 Mel.

36. Allg. Gesch. d. Musik von F. Leipz. 178, 2. B. 1801.

37. So wie die Namen der Instr. in der Bibel. Burney hat in 8 Uebersetzungen der Bibel — über den 150. Ps. 150 verschiedene Benennungen gesammelt: Trompete, Posaune, Horn, Psalter, Cymbeln, Harfen, Sistrum, Pfeifen, Chöre, Pauken etc. sind Uebers. von 2 hebr. Namen.

38. Uebers. in s. Schrift: Antiquae Mus. Autores — Amst. 1752 die griech. Schriftsteller über M.

39. Eine alte Bezeichnung der Tonhöhen im Antiken-Kabinette zu Cöln zeigt ein Agendenbuch — z. B.



Glo - ria in ex - cel - sis | Deo

40. Die Araber u. Hebr. haben gleiche Benennung der Buchst. s. am Ende §. 33.
41. Albrechtsberger, Anweisung z. Komposition. Leipz. 4. 1790.
42. Barth, Reise des jungen Anacharsis durch Griechenl., von Biester übers. 3. Th. p. 60 stützt sich a. Aristoteles, Aristoxenus, Quintilian, Plutarch.
43. v. Drieberg, Aufschlüsse über die griech. Mus., i. d. Leipz. M. Z. 1825 N. 5. Prof. Perne, Insp. a. Conserv. in Paris — zeigt die falsche Ansicht des v. Dr. — (Allg. musik. Z. 1826. N. 40. 41.) in Revue mus. 1827 — u. Münchow im 1. B. der Jahrb. der Rhein. Universität, als Auszug in Kastner's Archiv für die gesammte Naturlehre, 3. B. p. 142.
44. Abhandl. über Rhythmus im Convers. Lex. — s poetischmus. Rhythmen i. d. Pentaide etc. die lyrischen Einstreuungen.
45. Z. B. in Racine's Iphigenie der Vers:
    Je n'aspire en effet qu'à l'honneur de Vous suivre
    kann als Alexandriner: – ◡ | – ◡ | – ◡ | – ◡ | – ◡ | – ◡ | – ◡
    und als Anapäst: ◡ ◡ – | ◡ ◡ – | ◡ ◡ – | ◡ ◡ – | ◡ gelesen werden.
46. So müssen im Cons. zu Paris die Preisbewerber auf einerlei Instr. spielen.
47. Aufschlüsse über die Griechen. Haben die Gr. Harmonien gehabt: Mus. Z. 1825 — u. Caecilia über die Stimmung der Altgriechen.
48. Chladni, Akustik, Leipz. 1802 — und i. d. A. M. Z. 1826, N. 40—42. u. 20. Hft. d. Caec. — Drieberg's System c h b g f e e s c, und c β h g, f f β e c — hält Chladni mit Recht für Katzengeheul.
49. Villoteau im 3. Th. De l'état actuel de l'art mus. en Egypte; in Quarterly mus. Magazine and Review 7. p. 451; im Auszuge Fetis Revue mus. N. 5. p. 139.
50. Abgerollte, in Kupfer gestochene Papyrus-Rollen, vom Padre Rossini ergänzt — von v. Murs 1805 übersetzt.
51. Kyie eleison — Pater hymon — Eucharistia (Einsetzungsworte) — Te Deum — Pater noster von Anastasius oder Ambrosius — vom Jahre 300—350 s. Anhang.
52. Einige Alterthümer behaupten: die Musik müsse bei den Griechen vortrefflich gewesen sein, weil die Künste alle gleichen Schritt hielten.
53. Nach dem franz. Prachtwerke — von Heeren.
54. Im Exemplare zu St. Gallen, welches der Papst Hadrian I. durch d. Sänger Romanus an Karl d. G. geschickt hat — wo nicht Buchstaben, sondern Punkte, Striche etc. (Neumen, s. im Anhange) A. M. Z. 1825 N. 20. — Notker's in Chron.

Gesch. dessen Brief an Marpurg — p. 190: A bedeutete altius, höher, B bene — belgicat, C cito, D deprimatur, schwächer, E equaliter, gleich stark, F fragore, sf., G gradatim, cresc., I inferius, tiefer, K clangore, ff. etc.

55. Dr. Augusti, Denkwürdigkeiten aus der christl. Archäologie, Leipz. 1822. 5. B. p. 173.

56. Kittel's Org. in Erfurt, Vierstimmige Choräle u. Vorspiele, diesen Hymnus in allen mögl. Modulationen in C, F, G, A, E, D, H dur und moll.

57. Müller's Sagenbibl. III. 330 — von Eckendahl's Gesch. des schwed. Volks. I. Vorrede 70. — s. 10. Ges. der Pentaide.

58. Forkel hat dies schon bezweifelt. Sonnleithner, Reg. R. in Wien, hat aus einem Antiphonar in St. Gallen die Unrichtigkeit dieser Sage bewiesen.

59. Das Principal hatte ein eigenes Manual, mit einem Tritte oder Kniedrucke verband man die Werke, wie Praetorius die alte Orgel beschreibt.

60. Der deutsche Architekt Meister Wilhelm aus Inspruck baute den Thurm zu Pisa, und Jacopo Detesco u. Tamodio Detesco, beide aus Strassburg — bauten die Domkirchen in Mailand und Florenz.

61[a]. Adam von Bremen, 1827 von Misegaes übers. c. 50. p. 182, und Renner's Chronik:

Den Sang he heft gerichtet an
Durch Guidon, de em erst begann,
Denn Guido was en Italus,
Und en geschwinder Musikus.
Den Sang he erst mit Noten fand,
Skalen to tellen up der Hand
Durch Gamma: ut und also fort. *)

61[b]. Das Exempel im Anhange, wie es Gerber — aus dem Codice Guidonis Aretini, welche e. v. Murr zu Nürnberg herausgegeben, in s. Lex. der Tonkunst mitgetheilt, nebst der Hand, woran Guido sein System versinnlichte.

62. Woraus Dr. Stöpel die Akkordsverwandtschaft und das Gesetz verbotener Octaven und Quinten herleitet; — s. Andeutungen im Gebiete der Harmonielehre; s. L. musikal. Z. 1825. N. 31. 35.

63. Mr. Fetis, Prof. d. Kompos. u. Bibl. im Conserv. zu Paris, in s. Revue mus. réd. p. une Société de M. 1827 — hat sie in G u. F Schlüssel genommen; im Orig. ist C Schlüssel — für Canto und Tenore auf 4 Linien. Die geschwänzte Note galt bei den Alten mehr, als die ungeschw. nach dem Exempel einer Originalzeile. Anhang N. 17. a. und Chron. Gesch. A. de la H. — F. hat auch ein Gloria von Gerardello, ein Credo von Bartholino und Benedictus aus jener Zeit.

64. Exempel im Anhange. Die Mittelstimme ist im Originale

---

*) Der Kirchenrath Henke hat in seiner allgem. Geschichte d. Kirche, 2. Th. p. 137, ihn einen Benedictinermönch zu Pomposa bei Ravenna genannt, und beruft sich auf Gerbert's: de cantu et musica sacra.

Canto; hier habe ich sie zur Oberst. im Tenore genommen (Anh. N. 17. b).
65. In der Caec. 27. Heft aus ein. Missale d. Ambraser Samml. mit räthselhaften Motetten.
66. Ich sprach mit Schiller 1798 darüber; er wollte den weibl. Reim ändern, aber der baldige Tod hinderte ihn daran. Im Sternliede der Pent. 10. Ges. fällt am Schlusse des Chors die Cadenz musikalischer — im männlichen Reime.
67. Die Entwickelung dieser Sinfonie ist übrigens den feinen Kritikern meisterlich gelungen.
68. Die Dithyrambe am Schlusse des 10. Ges. d. Pentaide.
69. v. Drieberg in der A. M. Z. 1825, N. 27. — zuvor 1807 — vorzüglich in Hermann's Handbuche der Metrik.
70. In der kaiserl. Bibl. zu Wien, in der Münchner u. Jenaer Bibl. s. 2. Th. Chron. Gesch. von 1300 bis 1575.
71. So die Copien alter Werke aus der Bibl. d. Laterans. Der Abbate Santini macht erst die Taktstriche.
72. Mit 2 Violinen und Bass 1625 in Venedig gedruckt. Ich besitze eine Hochzeit-Kantate von 1600 mit 2 V., 2 Hoboen im unisono und Basso continuo, diese machen 12 Viertel Einleitung — dann hat das Chor 60 Viertel mit Basso ohne Begleitung der anderen Stimmen, diese lösen mit 12 Viertel die Sänger ab etc. Dieses Ablösen war auch der Grund, dass die Komponisten in Kirchenstücken ohne Instrumental-Begleitung damals noch und vorher 2 Chöre nahmen, damit sich die Stimmen etwas ausruhen konnten. S. im Anhange N. 24.
73. Kretschmann, Geh. Kriegsr. in Halberstadt. A. M. Z. 1828 N. 6. Beisp. unter den alten Werken zu Jena.
74. Exempel im Anhange.
75. Von den griech. Tonarten s. §. 57.
76. Die schottische Sackpipe, Dudelsack, hat keine Septime.
77. Beweist Hofr. v. Kiesewetter aus Motetten des 15. u. 16. Saec.
78. Newton war in Tiefen d. Akkords eingedrungen — er zeigt die Schwingungsverhältnisse der Primzahlen 1 bis 12. Begründung der M. durch Akustik, L. A. M. Z. 1829. N. 5. 6. 7.
79. In s. Akustik hat er durch Glasscheiben in allerlei Formen die Klangfigur, die der aufgestreute Sand macht, die Tremulanz-Schwingungsknoten sichtbar gemacht — wie ich in seinen Vorlesungen selbst gesehen habe. Es zeigt sich, dass jede Figur mit den übrigen in bestimmten Verhältnissen steht. Caec. 16. Hft. — (s. 2. Th. gegenwärt. Zustand d. M.) Auch durch Tabellen in Klein's Theorie verdeutlicht.
80. Zur Begründung dieser Hypothese — Marpurg's Anfangsgründe der theoret. M. bei Breitkopf 1757; oder einfacher, kürzer von Häser in d. A. M. Z. 1829. N. 5. bis 9., der die Berechnungen Euler's, Keppler's, Marpurg's und Kirnberger's neben einander gestellt.
81. Die gleichschwebende Stimmung oder die Temperatur, wie die ungleichschwebende Kirnberger's macht den Klavier- und Orgelstimmern viele Schwierigkeiten — die Ursache, dass unsere Instrum. so wenig in der Stimmung übereinstimmen.
82. S. Tellkamp's Rec. des D. Stöpel's System d. Harmonielehre in d. A. M. Z. 1826. N. 25.

83. Vergl. v. Weber's, Spohr's u. Beethov. letzte Kompos.
84. Walther's Elemente der Tonkunst als Wissenschaft, 1826.
85. Beschr. in meinen Briefen an deutsche Freunde, auf einer Reise durch Italien. Altona, 1824. 3. Th. p. 733.
86. S. 2. Th. Chron. Gesch.
87. S. Chron. Gesch. 1500 J. vor uns. Zeitrechnung.
88. Burette, treffl. musik. Schriftsteller, gibt auch unrichtige Erklär.
89. Zu Bologna 1622 gestiftet.
90. In s. Gradus ad Parnassum.
91. Hofr. Kiesewetter behauptet: dass Burney u. Kühnel d. alten Werke nicht in Originalform gegeben. A. M. Z. 1827, N. 5—9.
92. A. M. Z. 1825, N. 19. 20.
93. Gerber's neues Tonk. Lex. 1814.
94. Ueber diese Fakte in der Chron. Gesch. von 1450—1550.
95. Ausführlich in m. Briefen aus Ital. 2. B. p. 702 u. 728.
96. So noch fast in allen kathol. Ländern; die Kirchengänger geben nicht auf die mus. Messe — sondern nur auf das Opus operatum Achtung, oder auf ihre Rosenkränze und Gebetb. In Rom achteten nur die reisenden Protestanten auf die M.
97. Chron. Gesch., wo die Komponisten der besten Choräle etc.
98. In der Münchner u. Jenaer Bibl. viele 100 alte Beispiele.
99. Damals existirten wohl noch keine Violini, Kleingeigen.
100. Mehrere in der Chron. Gesch.
101. Die vorliegende Partitur — 2. Aufl. des 1675 komponirten Werks — in Paris 1686 gestochen.
102. Damals war Hamb. durch grosse Musiker berühmt — z. B. Theile, Reinecke, Matthisson — einige Jahre Händel, S. Bach.
103. Scheibe im kritischen Musikus sagt: „das, was er des Nachts gesetzt, hätte er am Tage geübt.
104. Ich besitze 12 Sinf. von ihm.
105. Seit ich bei der ersten Aufführung 1764 die Arie: Singt dem göttl. Proph. — sang — hat die innigste Musik-Liebe mich festgehalten.
106. Estro poetico-armonico — Parafrasi sopra i 50 primi Salmi mit Basso cont. 1803 bei Valle in Wien in Folio, 1820 heftweise in Vened., und später bei Härtel herausgekommen.
107. Fux, Gradus ad Parnassum.
108. Lord Macartney, engl. Gesandter an den Kaiser von China, liess in Peking durch seine Musikbande europäische Musik machen. Diese fanden die Chinesen eben so schlecht, als die ihrige die Europäer — es klang diesen wie Irokesen-Geheul. M. Irwing, ein Begleiter, hat die Melodie im Anhange mitgebracht.
109. Journal von Frankreich 1800. 6. Heft.
110. Lolli's Kunstfertigkeit in Läufen und Sprüngen — ein damaliger Paganini — erregte in Voss, der mit mir in Götgen war, die bekannte schwergereimte Ode.
111. Pentaide 8. Ges. eine Anekdote von ihm.
112. Sievers im 27. Hefte der Caec. 1827 — u. Chron. Gesch.
113. Fink's Abh. über Kant. u. Orat. A. M. Z. 1827, N. 37. 38.
114. Man muss diese Oper in Paris sehen. Ich sah nie etwas Vollkommneres, als dort 1815 in der durch Gluck selbst

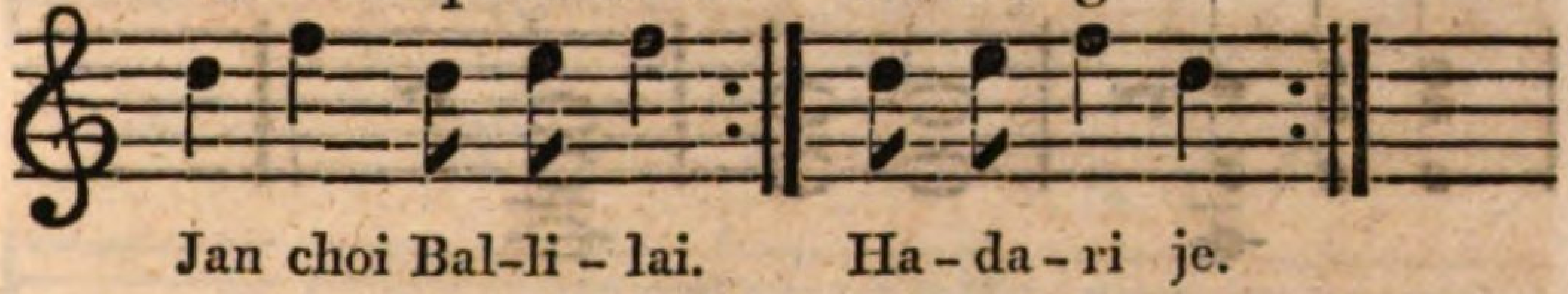
einstudirten, durch Tradition erhaltenen Darstell. von Orpheus und Armida.
115. S. Horen 1795 im 11. Stück p. 88.
116. Das Wichtigste von ihm und Mozart in Chron. Gesch.; in Gerber's Tonkünstler-Lex. 1812. Stöpel's Grundzüge der modernen M., vorzüglich Fröhlich's Geschichte Haydn's in der Allgem. Encyclopädie von Ersch, 2. Sect. 3. Th.
117. Erstes Quartett 1750, das letzte 1809, s. Sterbejahr; jenes beginnt in B § b | b d d f | f b g f, dies endet sich mit den Worten: Alle meine Kraft ist hin.
118. Pent. 4. u. 7. Ges. Schilderungen.
119. Convers. Lex. Mozart u. Pent. 12. Ges.
120. Am Ende des 2. Th. gegenwärt. Zustand d. M. §. 13.
121. Platon's Gastmahl, nach Schleiermacher's Uebers. Berlin, 1804. 2. B. p. 394 u. 418 — über Harm.
122. Platon, von den Gesetzen u. Gastmahl.
123. Schlegel, üb. lyrische Poesie d. Hell. III. p. 254, u. Platon über M. Caec. 30. Heft 1828.
124. Ueber Ausdruck d. M. Caec. 15. Heft.
125. Handbuch der Aesthetik — über poet. Schönh.
126. Köppen, Betracht. üb. Philos. Artikel Aesth.
127. Gall's mus. Organ gehört zu s. Phantasien — gegen alle Erfahrung — bis zum Lächerlichen in s. Vorlesungen.
128. S. d. Buch: Analyse d. Schönh. 1754. Berlin, bei Mylius.
129. Durch mündliche Tradition der Sänger in Rom die Art des Vortrags — nach dortigen Umständen ein eigenes lokales Interesse für diese kindlichen Werke.
130. Wenn nicht durch übertriebene Geschwindigkeit es für Mitspieler zum Salto mortale wird.
131. Dritter Th. s. Gedichte. Dresd. 1825.
132. Ueber Bestimmtheit in der M. von Schulze, Caec. 35. H.
133. Hat ein Buch über Stimmung geschr. Ks. Construction der gleichschw. Temperatur. Berlin, 1760 — Klein's Lehrb. der theor. M. Leipz. 1801. Neu untersucht von Häser, A. M. Z. 1829, N. 5—9: „dass die gleichschwebende Stimmung nothwendig sei, weder durch Ausmessung a. d. Monochorde, noch durch Berechnung — sondern durchs Gehör in allen Akkordsverhältnissen zu bestimmen sei."
134. Caec. 10. H. — A. M. Z. 1827, N. 31. 32. Ueber das mus. Komische. v. Wackenroder, Phant. über die Kunst. Hamb. 1799.
135. Prof. u. Gottfr. Weber halten die Schlacht von Vittoria mit Klapper- u. Knallwerken Beethov. unwürdig.
136. Des närrischen Viol. Scheller Spass mit der Schnupftab. Dose auf der Violine.
137. Daher wage ich nur einen Versuch d. Aesth. der unendl. Bedingungen wegen. S. 2. Th. jetziger Zustand d. M.
138. Tieck, mus. Leiden und Freuden. Dresden, 1824.
139. Viele Choräle waren Volkslieder — A. M. Z. 1824 vom Bürgermeister Gähler in Altona.
140. Von Korai — beim Einzuge Jacobs II. 1660.
141. Ueber M. an Freunde — über Altes und Neues, A. M. Z. 1829 N. 1.
142. A. M. Z. 1825 N. 29.

143. Reinhold, Kultur und Barbarei. Mainz, 1815. (Prof. Thibeau's) über Reinheit der Tonkunst. Heidelb. 1825.
144. Fröhlich, üb. Menschenbildung durch d. Schöne. Wertheim, 1823.
145. Beweis von dem Verfalle — das endliche Resultat: Gegenwärtiger Zustand der M., 2. Th. §. 9. 10.
146. Ex. B. Originalität — dem Zeitgeschmacke gehörend.
147. A. M. Z. 1827 N. 31. 32.
148. Von Spix etc. Reisen.
149. Die Griechen hielten odischen Modus zur Abrichtung der Pferde für gut.
150. S. Abhandl. über die menschl. Stimme — Caec. 15. H. — Haben auch 2 Falten, welche mitten in der strömenden Luft schweben und durch ihre Spannung Höhe und Tiefe der Töne bewirken.
151. Anakreons Loblied auf die Cicaden N. 43. Burney's Abh. über d. M. der Alten, von Eschenburg 1781 übersetzt, führt p. 211 Beispiele an.
152. Physiologie L. XV. p. 305; Kausch.
153. Theorie der schönen Künste.
154. Iverdun, Encyclop. Art. Mut. p. 752.
155. Verbindung der M. mit Arzeney-Gelahrtheit.
156. La Medicina d'Asclepiade.
157. Ueber den Einfluss der M.
158. Diss. de m. et sonorum vi salutari. Berlin, 1824.
159. Vom Einflusse der M. auf d. menschl. Körper. A. M. Z. 1803 p. 561.
160. Ich selbst.
161. Zöllners Vorlesung über die Kraft der M. Berl. Monatsschrift 1799. Burney, l. c. p. 193.

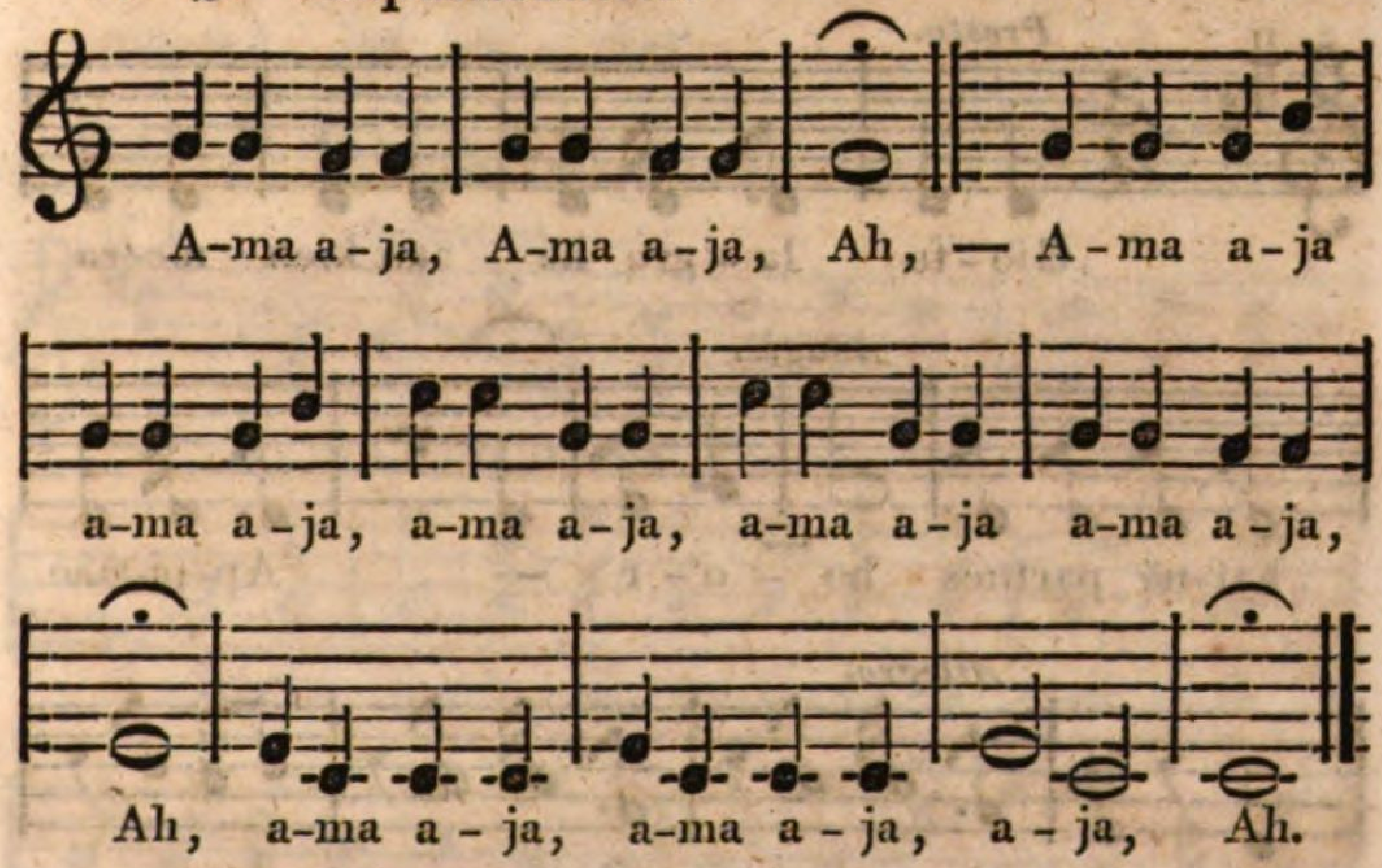
Anhang.

Beispiele der Musikwerke.

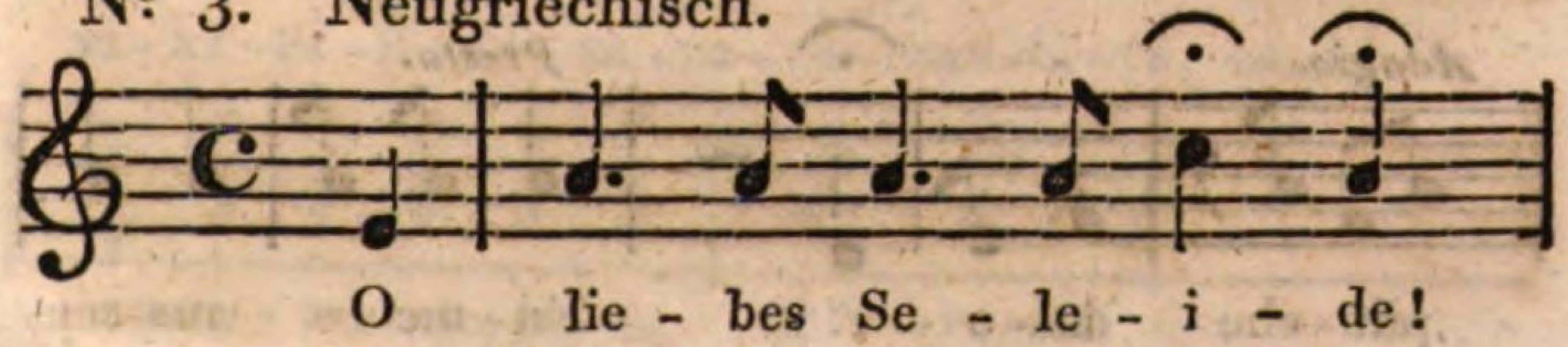
Nº 1. Ampharaisch. Am Tigre.

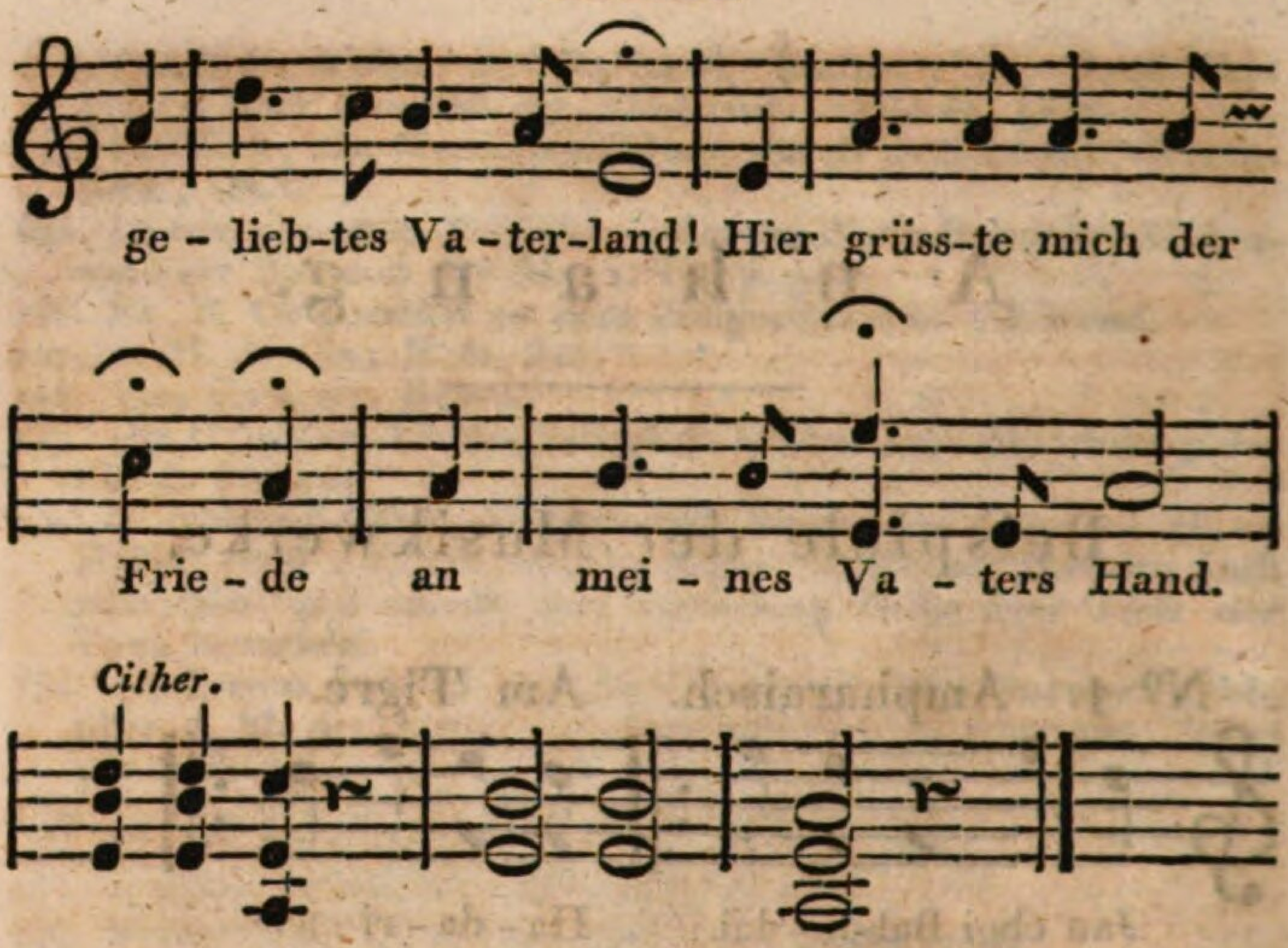


Nº 2. Esquimeauisch.

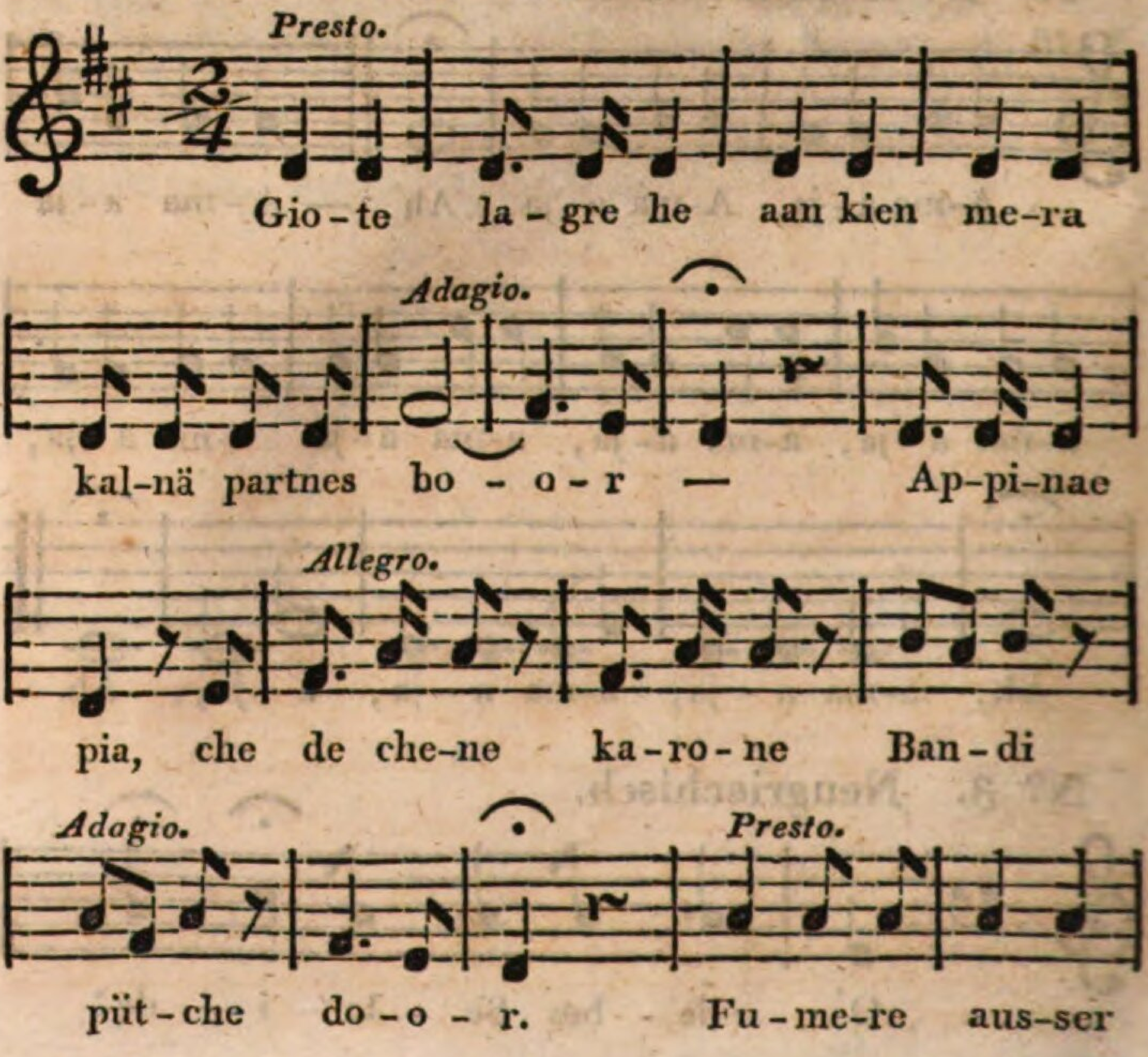


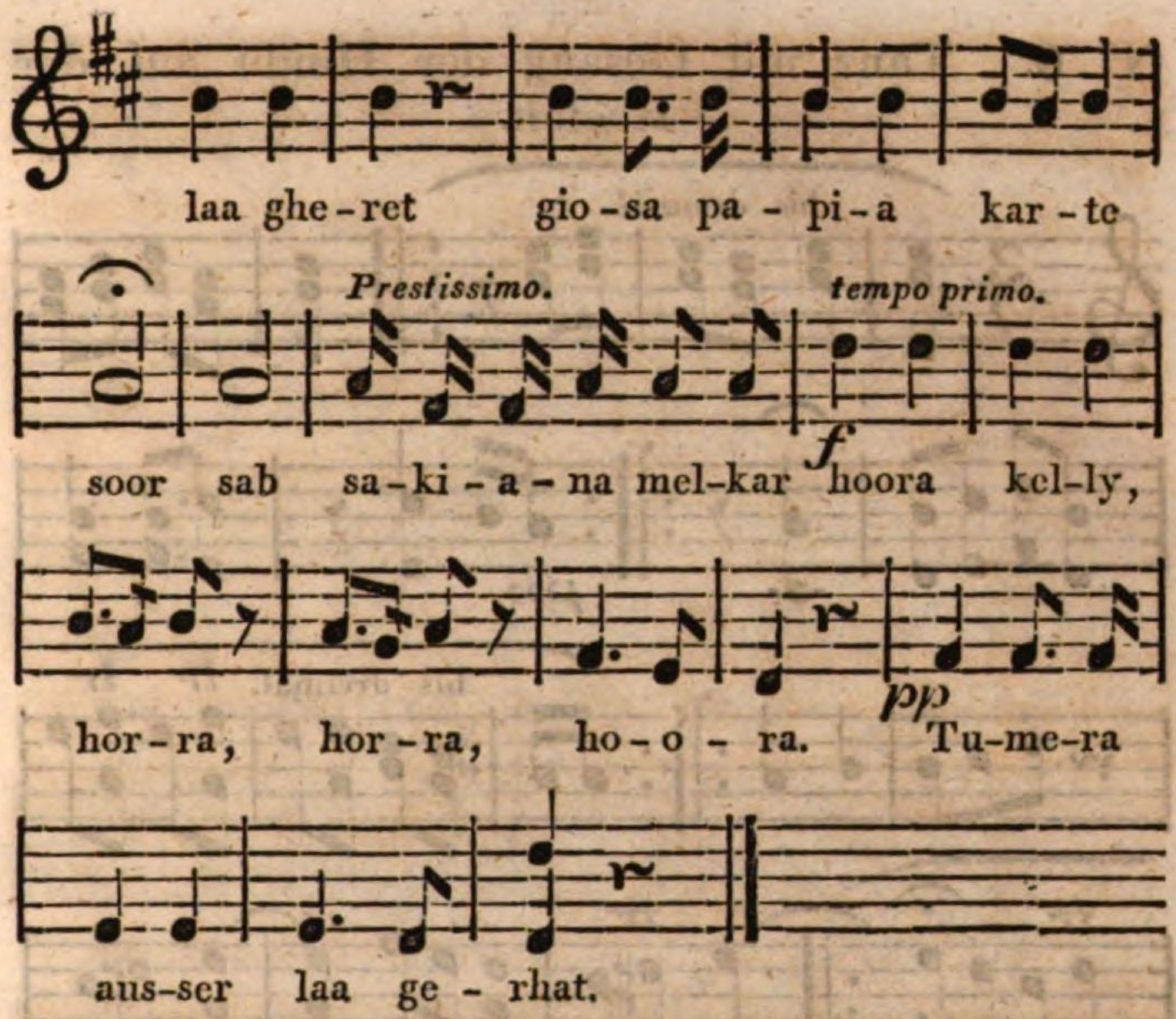
Nº 3. Neugriechisch.



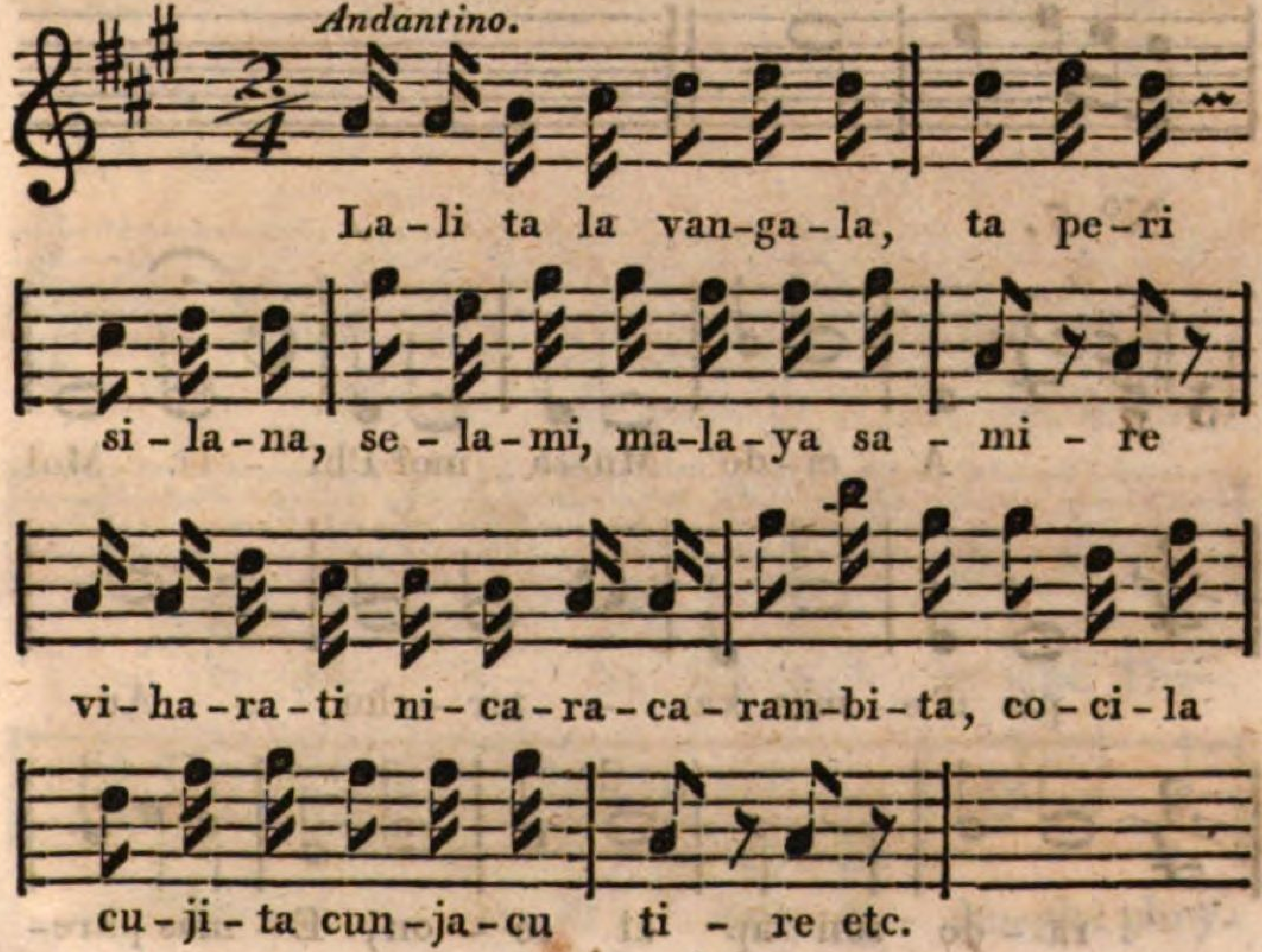


Nº. 4. Frühlingslied.

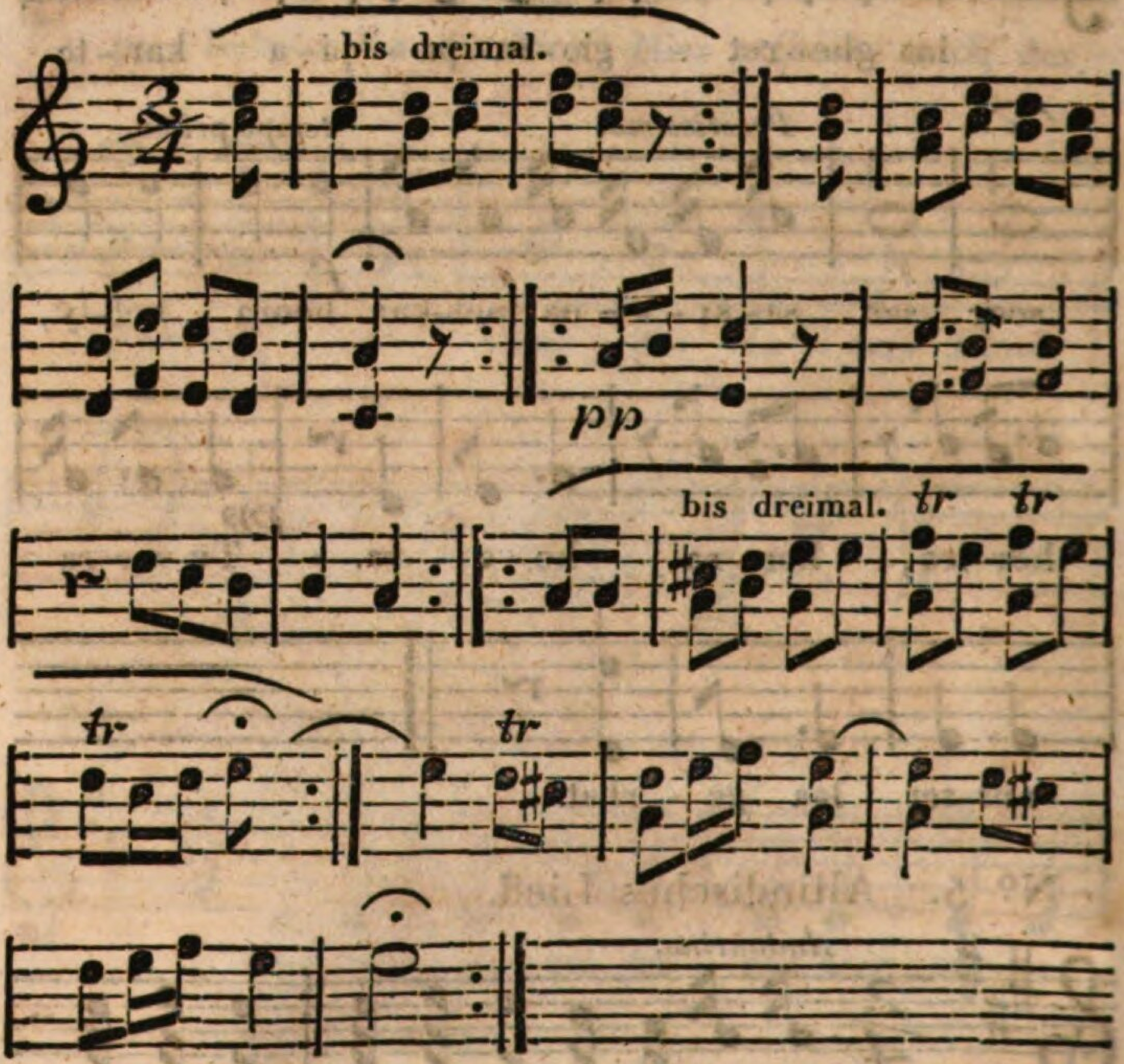




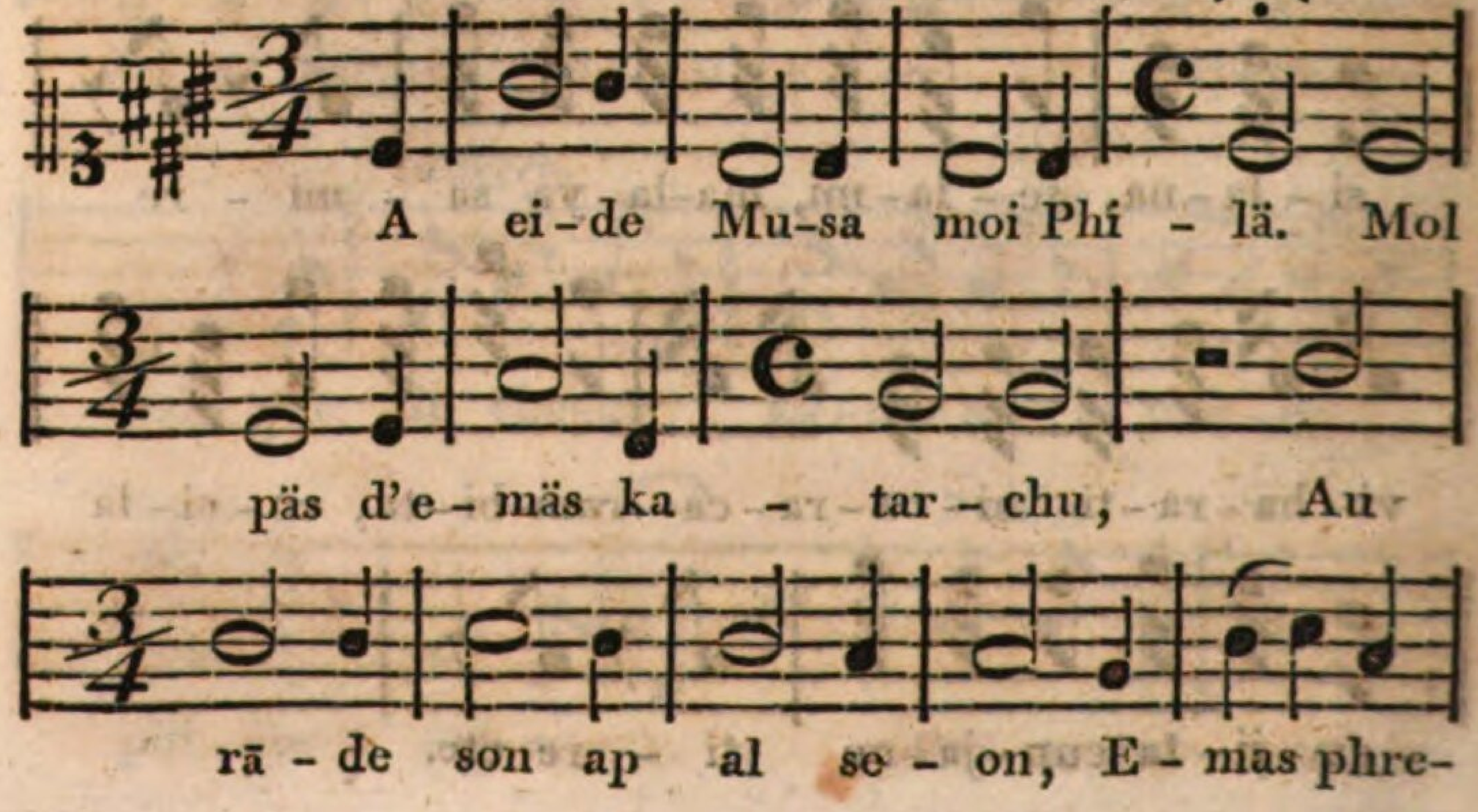
Nº 5. Altindisches Lied.

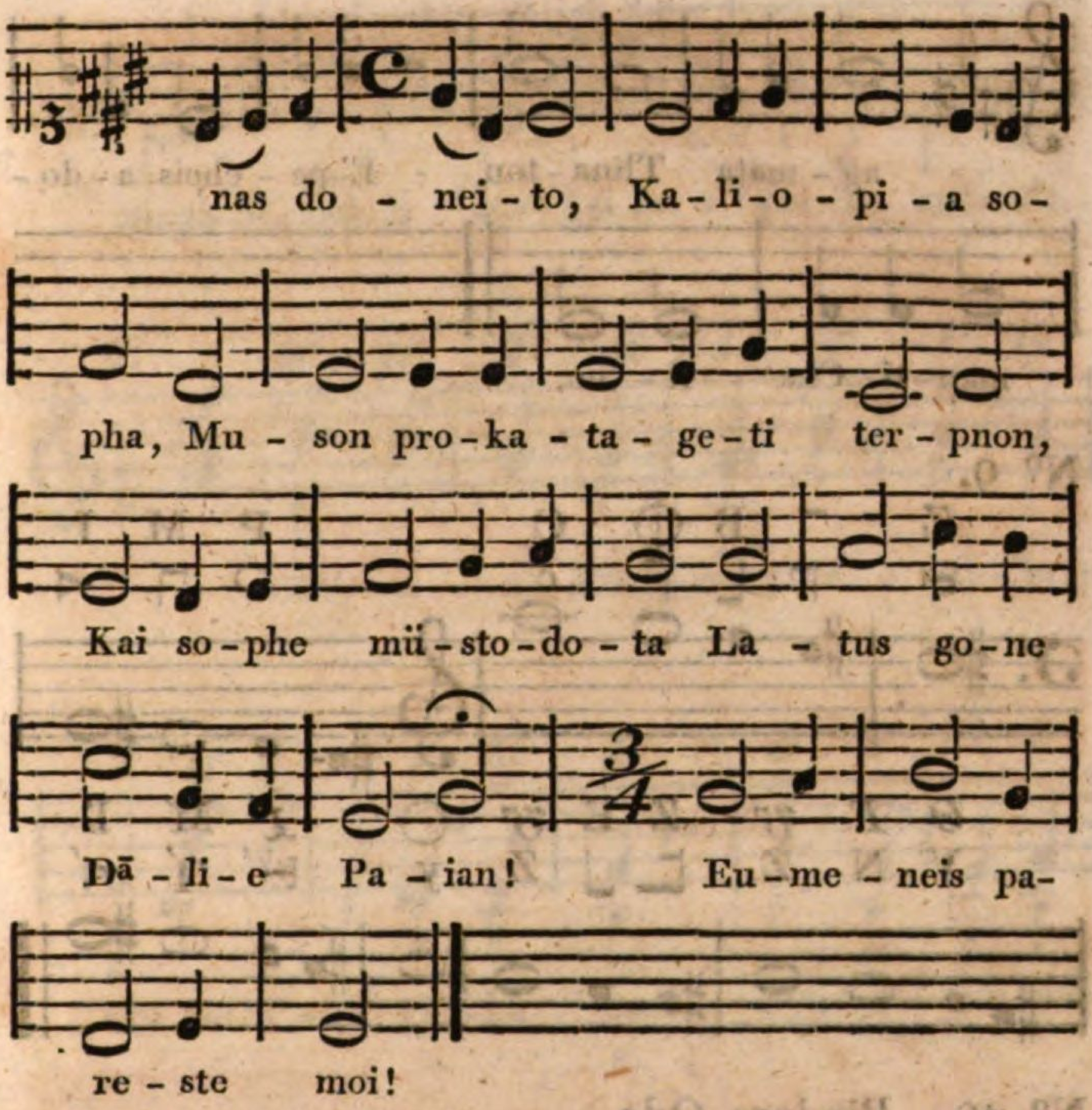


№ 6. Tanz mit Gesang der Hindu auf der Rectah.

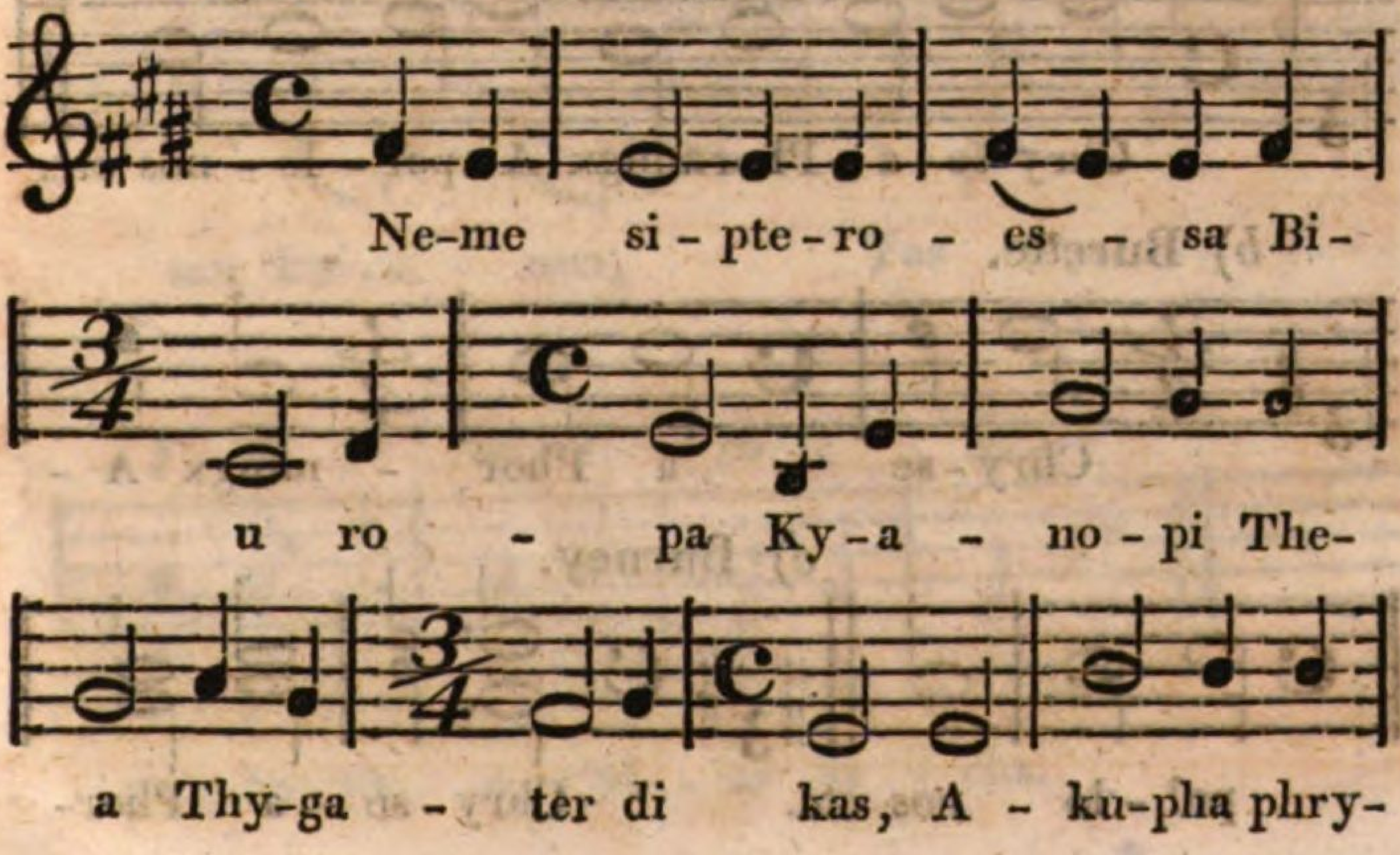


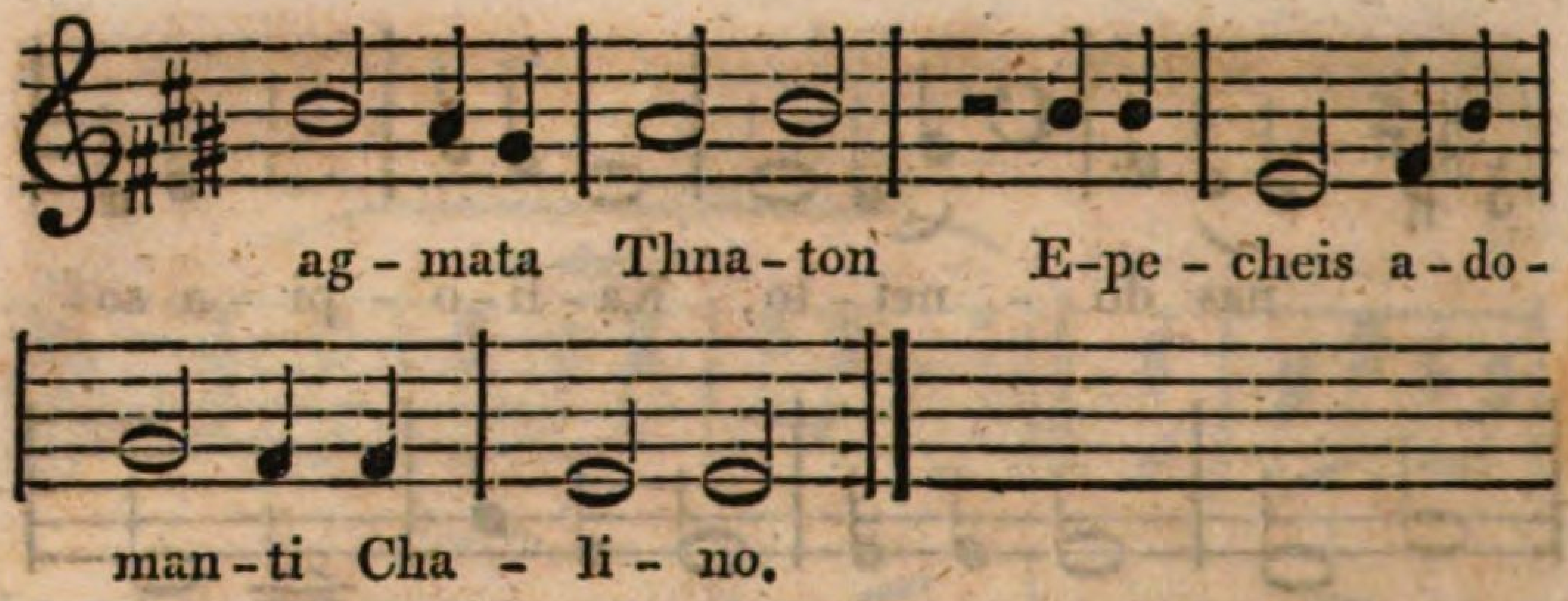
№ 7.



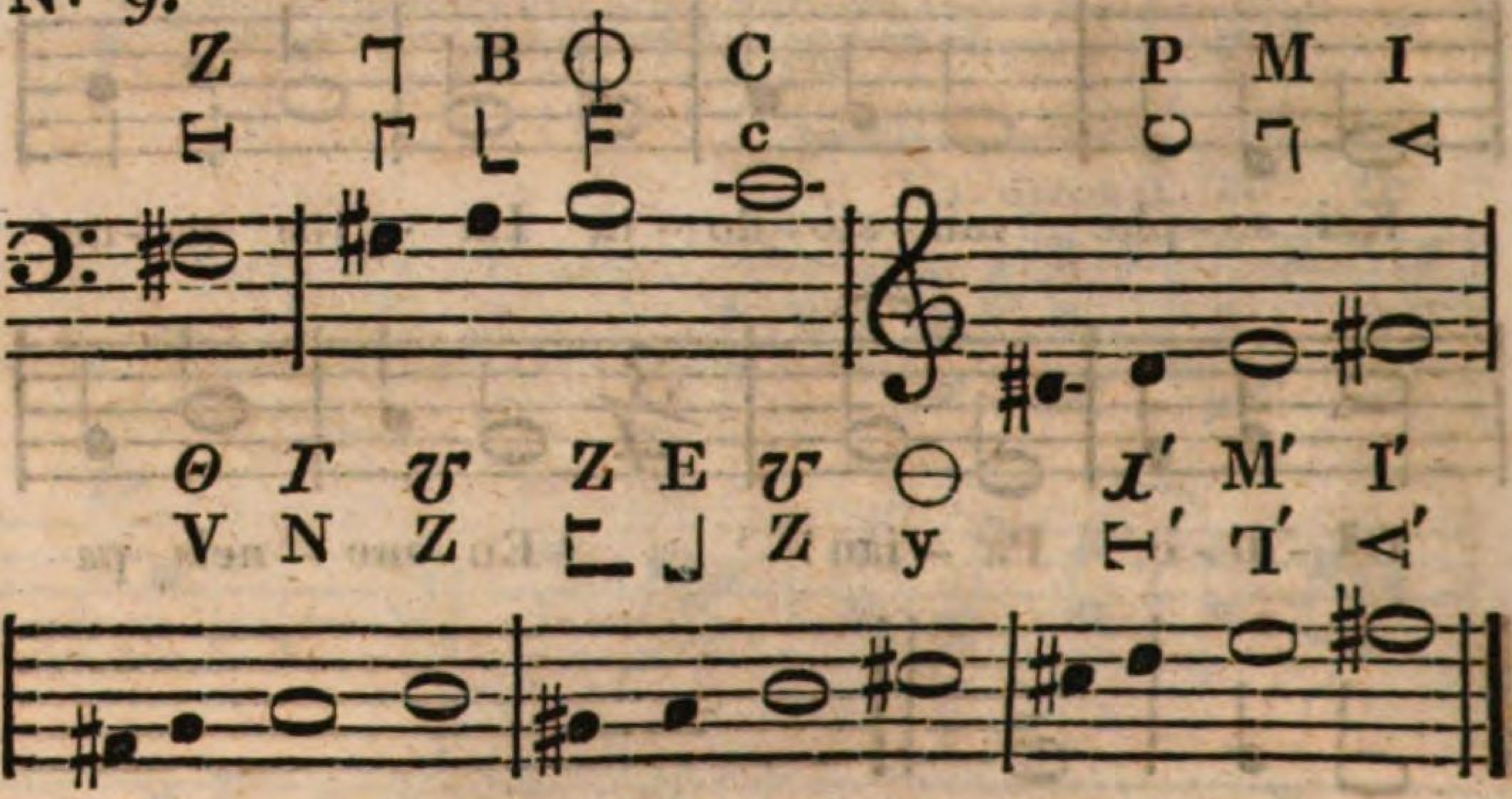

nas do - nei - to, Ka - li - o - pi - a so -
pha, Mu - son pro - ka - ta - ge - ti ter - pnon,
Kai so - phe mü - sto - do - ta La - tus go - ne
Dā - li - e Pa - ian! Eu - me - neis pa -
re - ste moi!

Nº. 8.


Ne - me si - pte - ro - es - sa Bi -
u ro - pa Ky - a - no - pi The -
a Thy - ga - ter di kas, A - ku - pha phry -

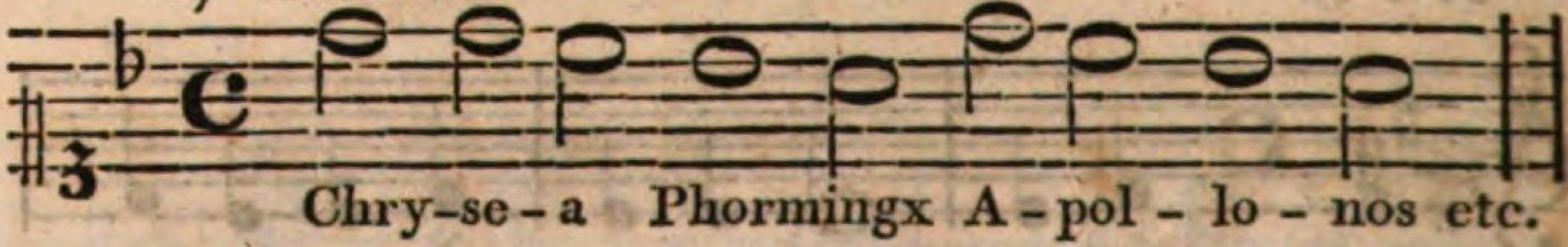


Nº 9.

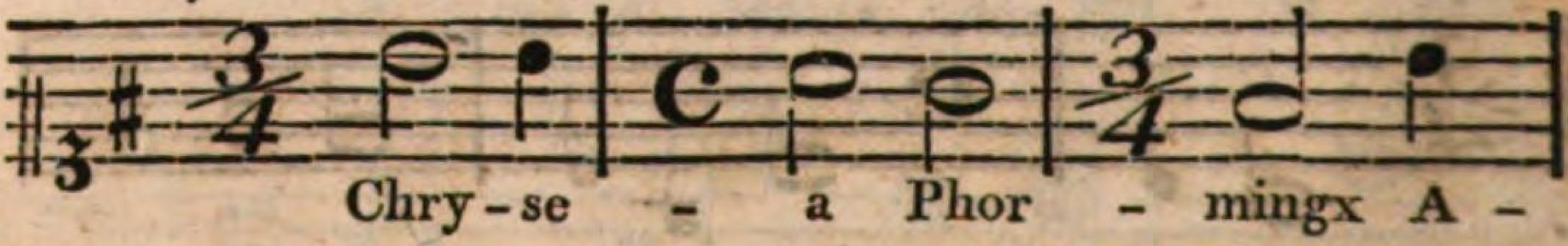


Nº 10. Pindars Ode.

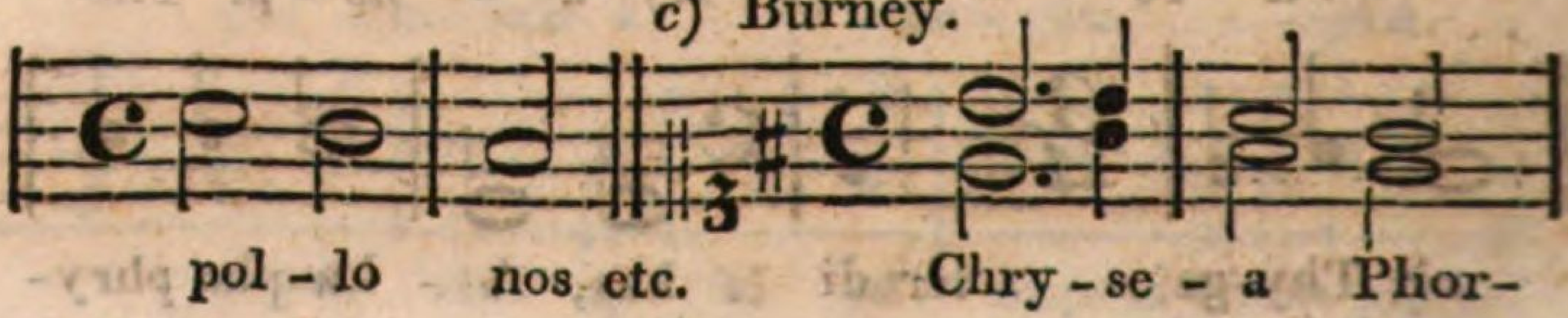
a) Kircher.

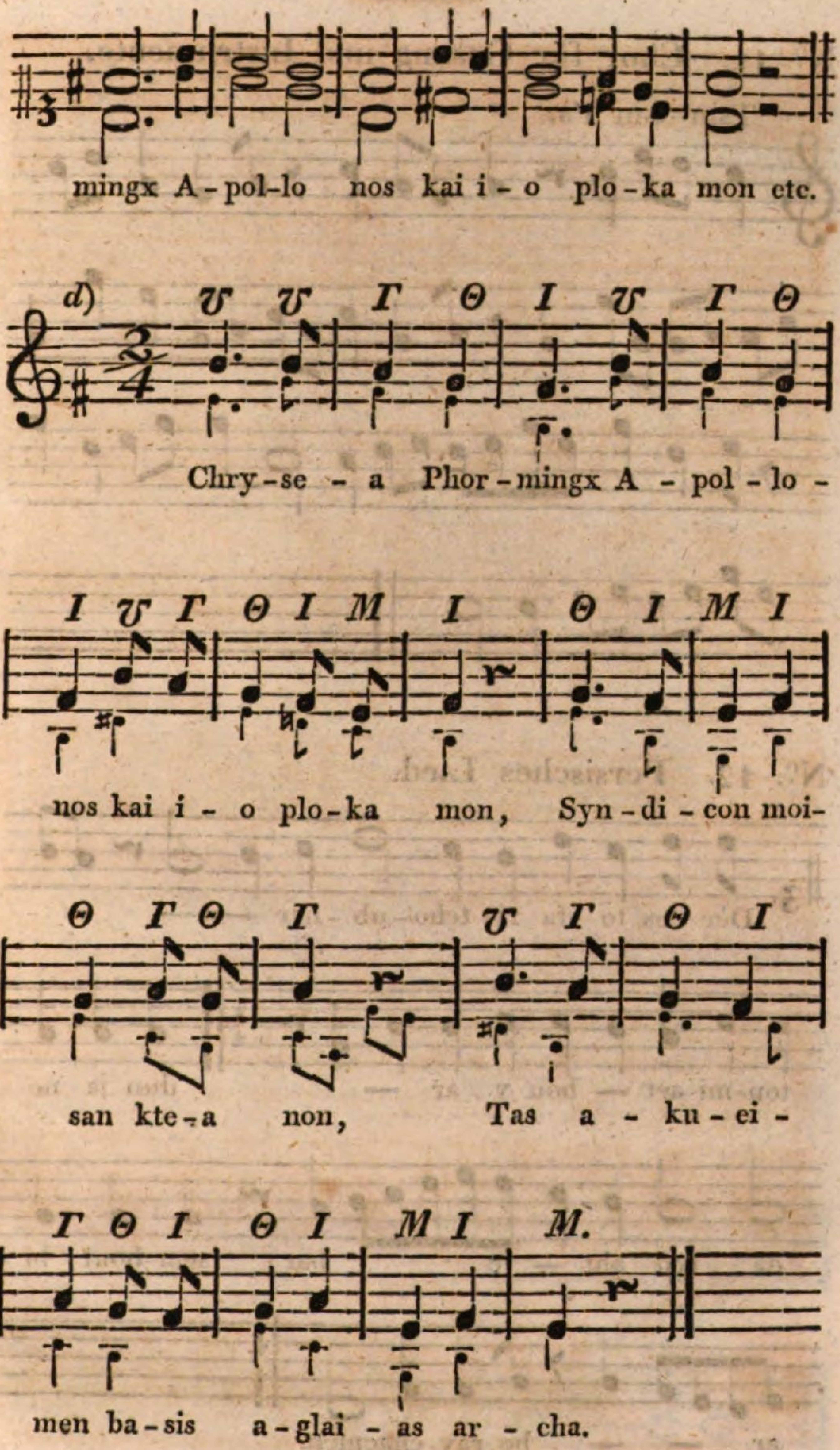


b) Burette.



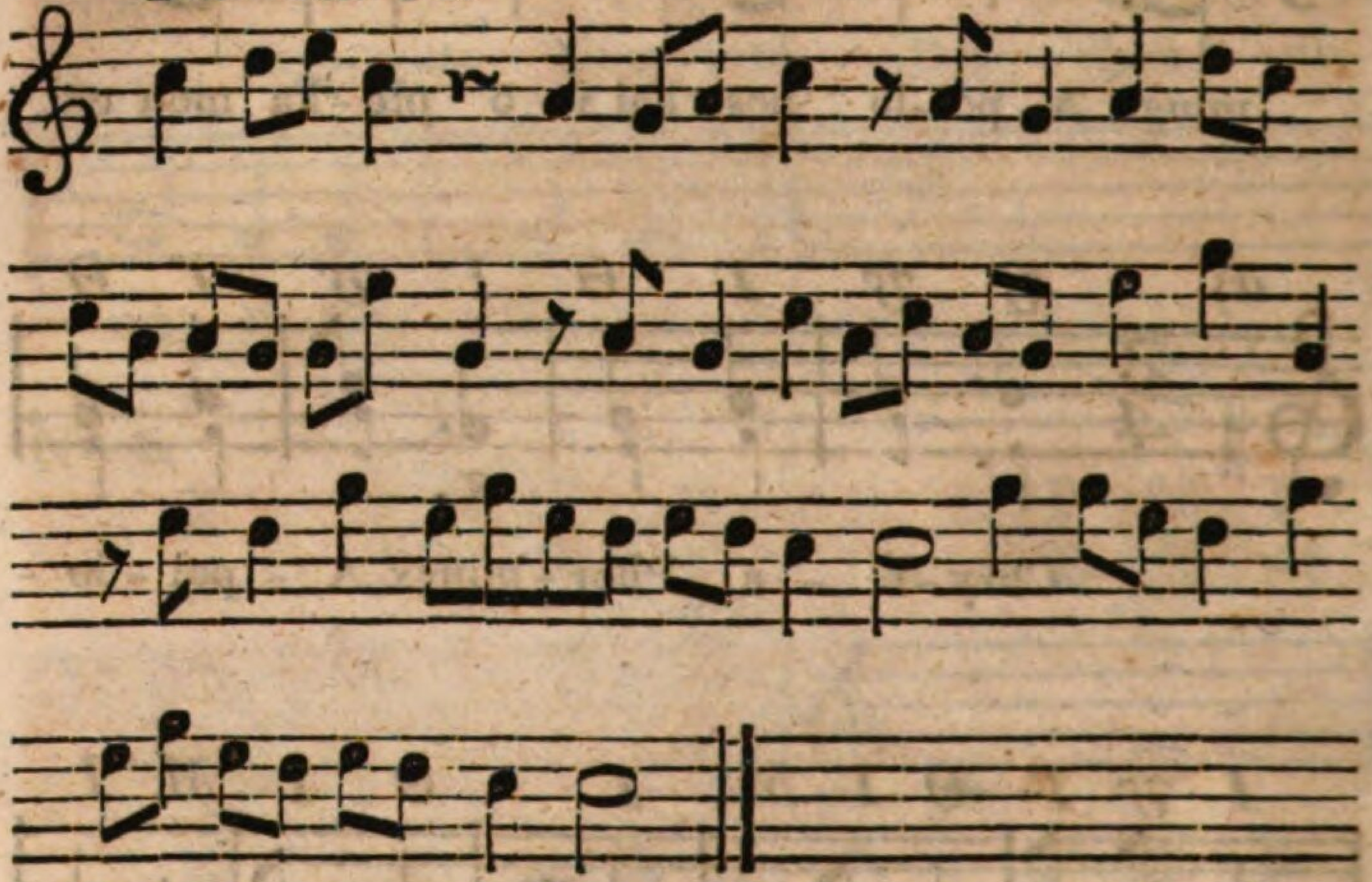
c) Burney.



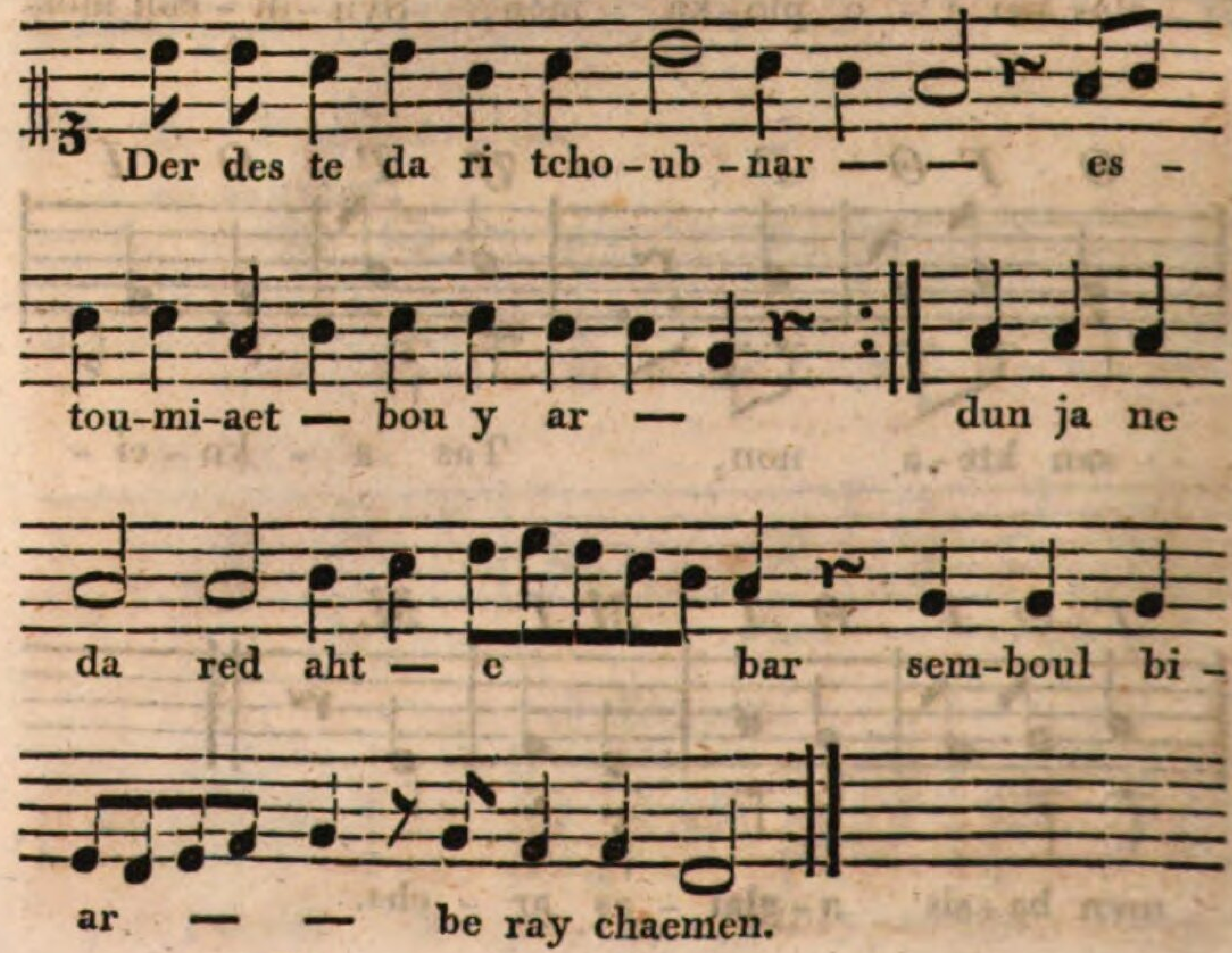

mingx A-pol-lo nos kai i-o plo-ka mon etc.
d)
ϑ ϑ Γ Θ I ϑ Γ Θ
Chry-se - a Phor-mingx A - pol - lo -
I ϑ Γ Θ I M I Θ I M I
nos kai i - o plo-ka mon, Syn-di-con moi-
Θ Γ Θ Γ ϑ Γ Θ I
san kte-a non, Tas a - ku-ei -
Γ Θ I Θ I M I M.
men ba-sis a-glai - as ar - cha.

No. 11. Chor für Gesang und Instrumente.

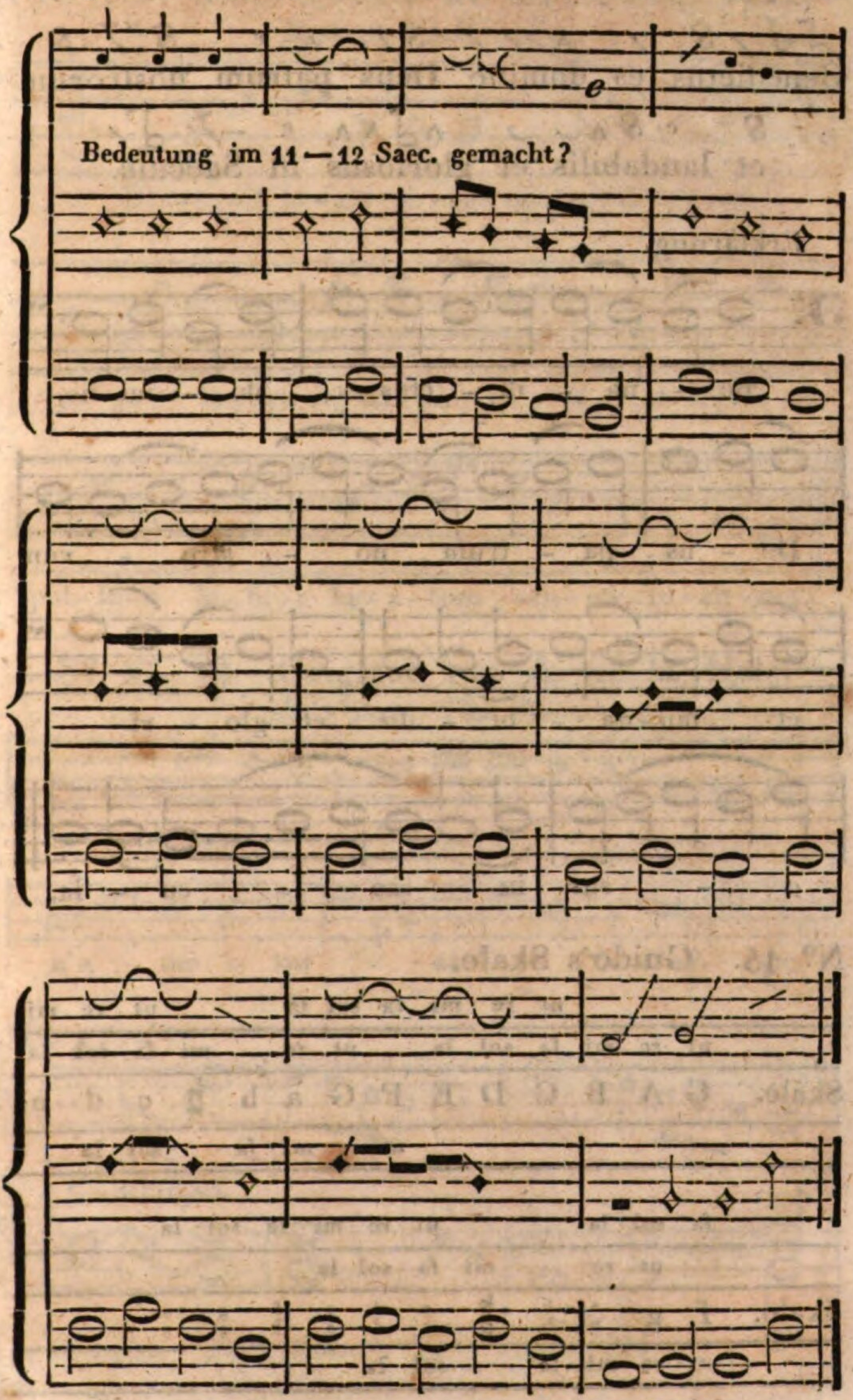
Tsin-tsin Fa.



No. 12. Persisches Lied.

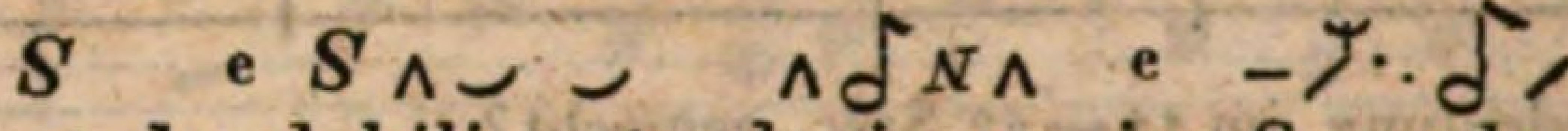


Nº 13. Neumen.



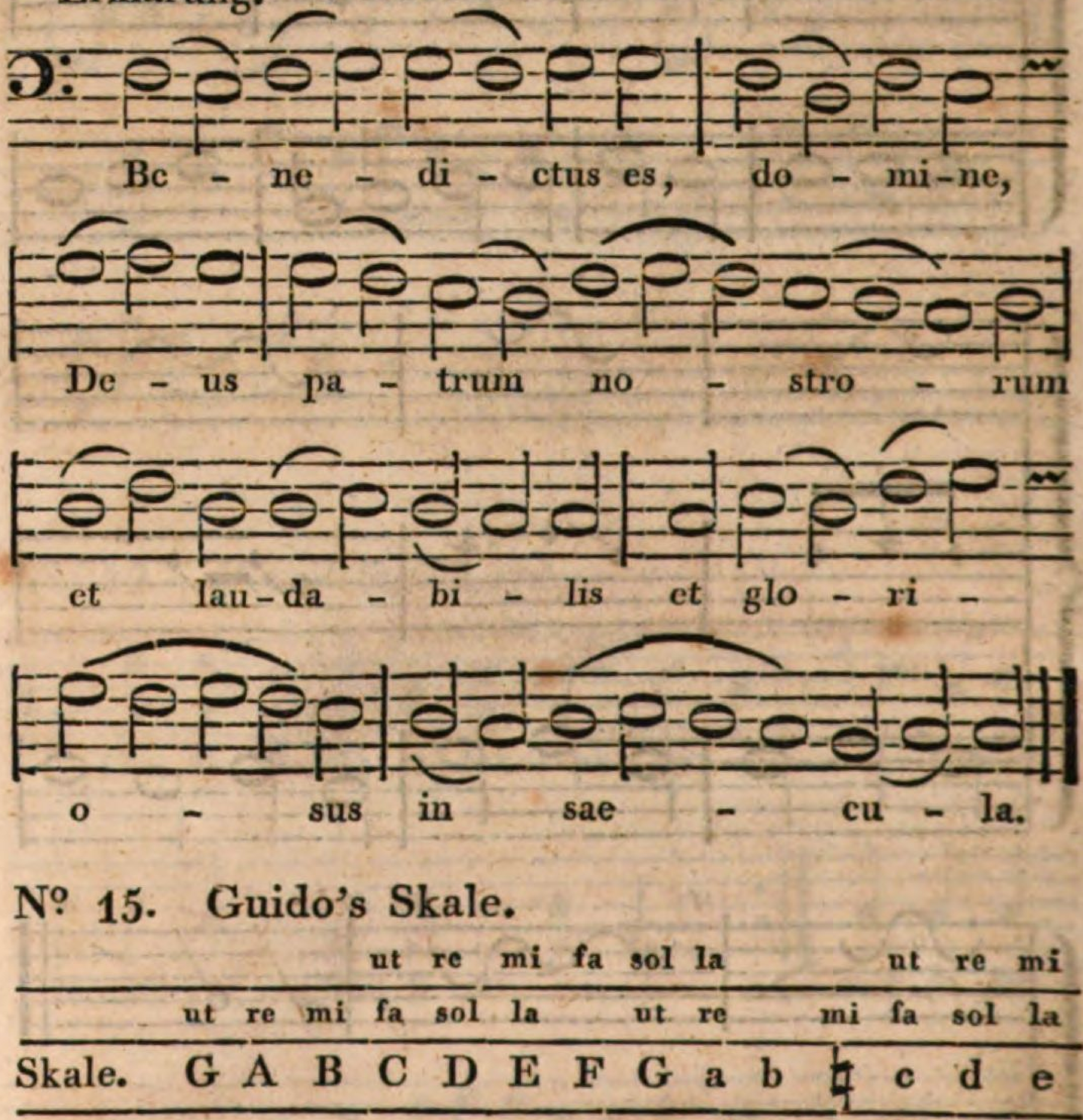
Nº 14. Wahrscheinlich aus dem 12. Saec.

Benedictus es domine Deus patrum nostrorum



et laudabilis et gloriosus in Saecula.

Erklärung.

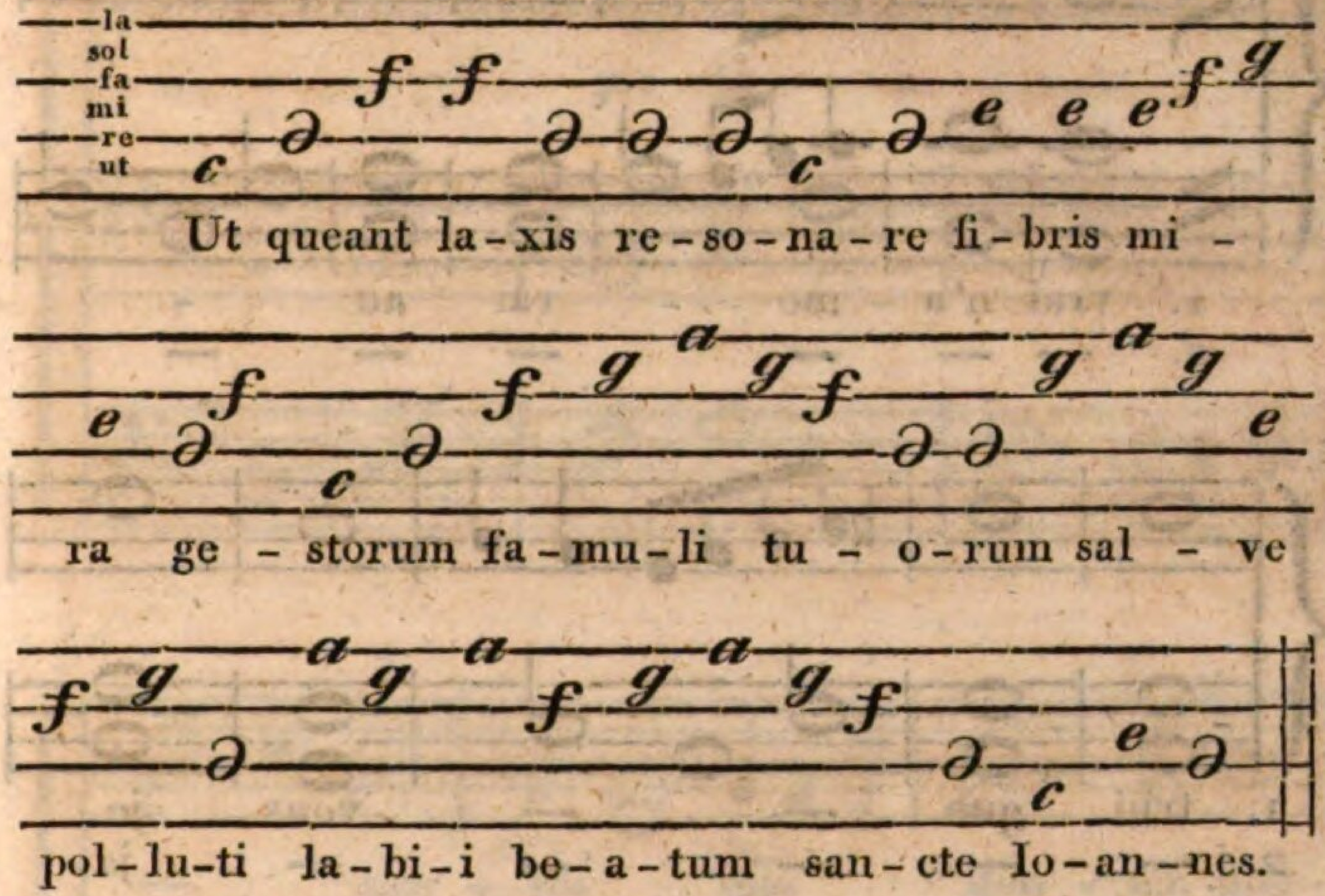


Nº 15. Guido's Skale.

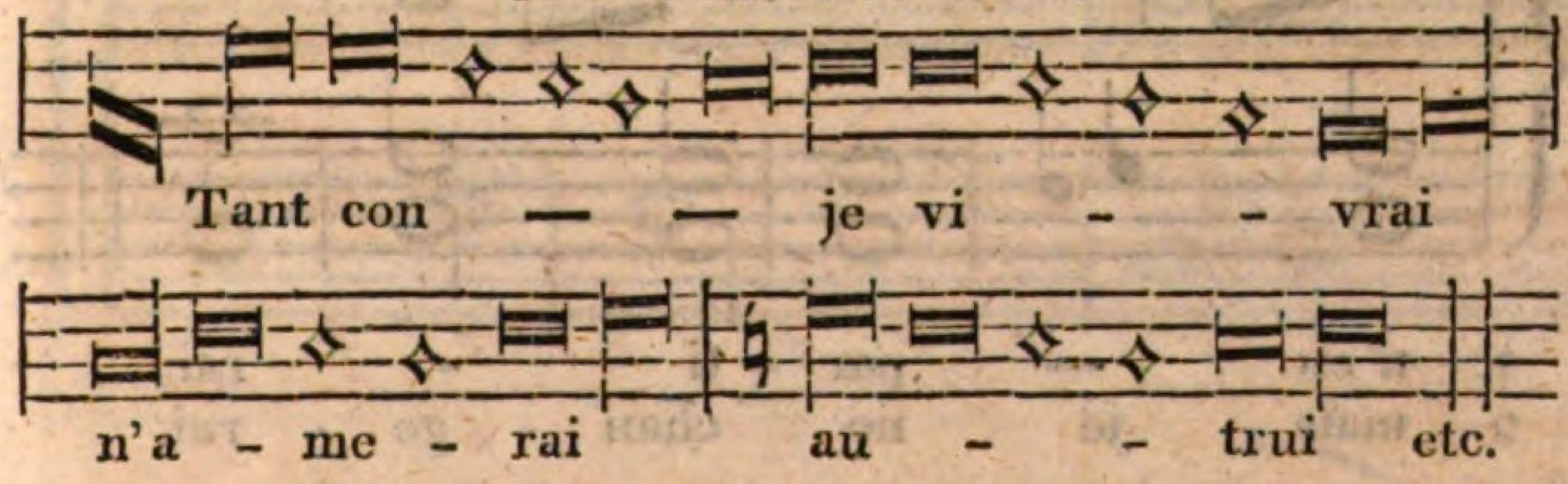
				ut	re	mi	fa	sol	la			ut	re	mi
	ut	re	mi	fa	sol	la		ut	re		mi	fa	sol	la
Skale.	G	A	B	C	D	E	F	G	a	b	♮	c	d	e
							ut	re	mi	fa		sol	la	

	fa	sol	la			ut	re	mi	fa	sol	la
		ut	re		mi	fa	sol	la			
Skale.	f	g	a a	b b	♮ ♮	c c	d d	e e	f f	g g	a a
	ut	re	mi	fa		sol	la				

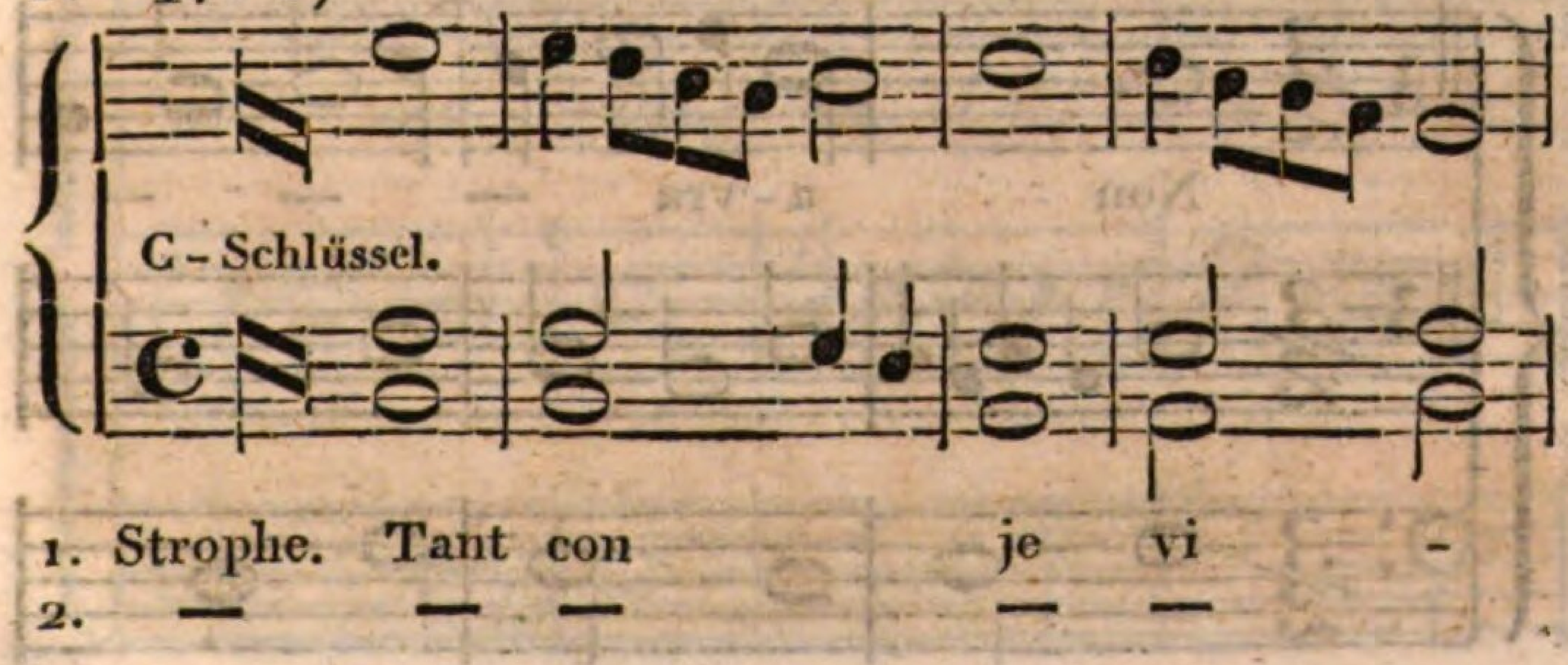
Nº 16. Guido's Lied zur Benennung seiner Notenverhältnisse.

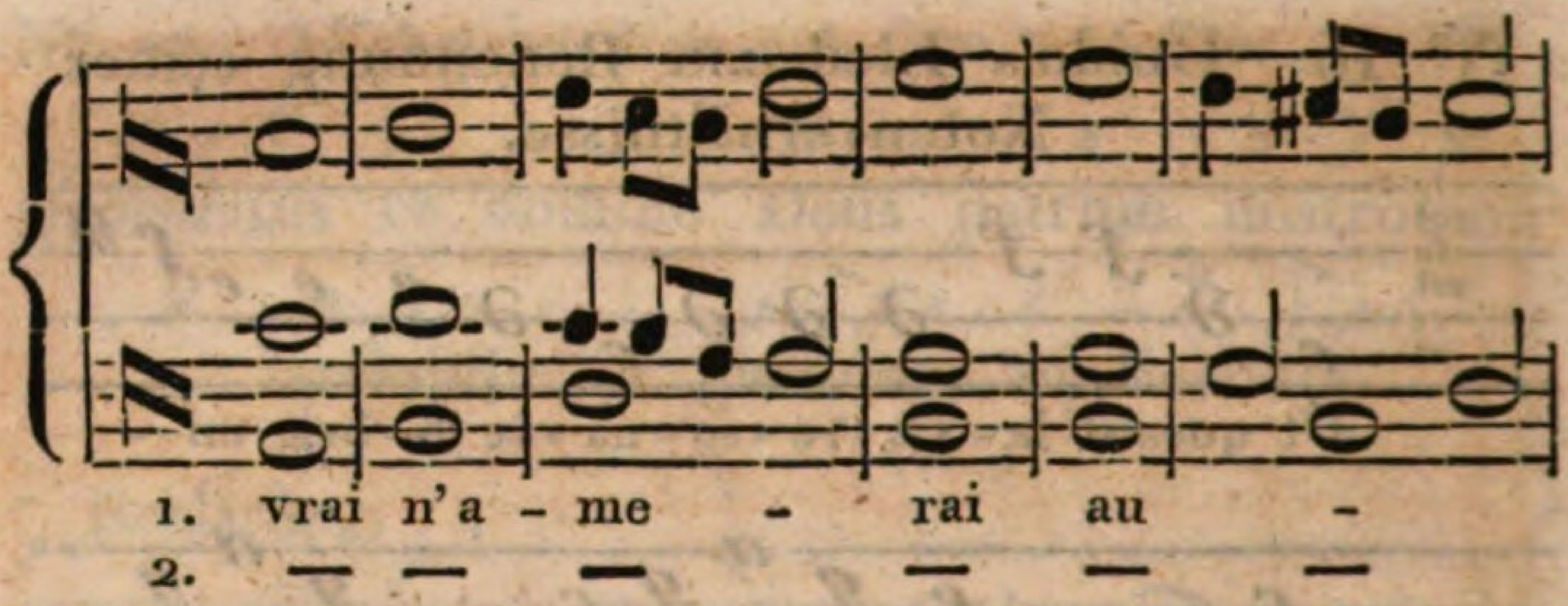


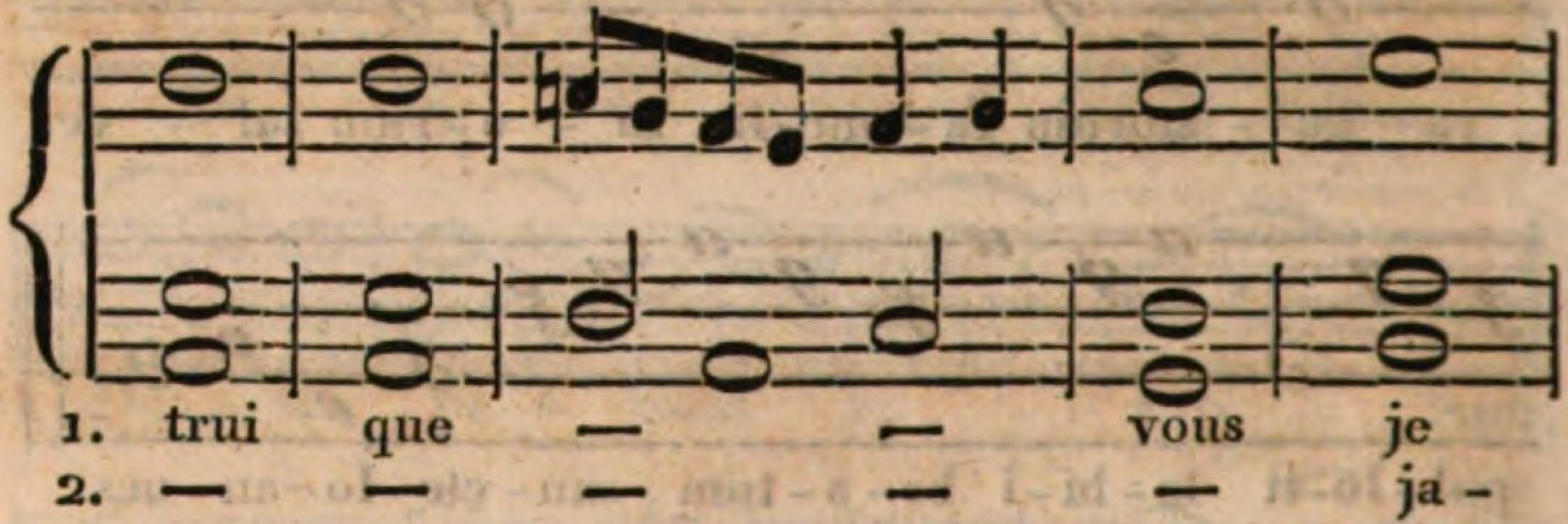
Nº 17. *a*) Original von A. de la Hale. Aus dem 13. Saec.

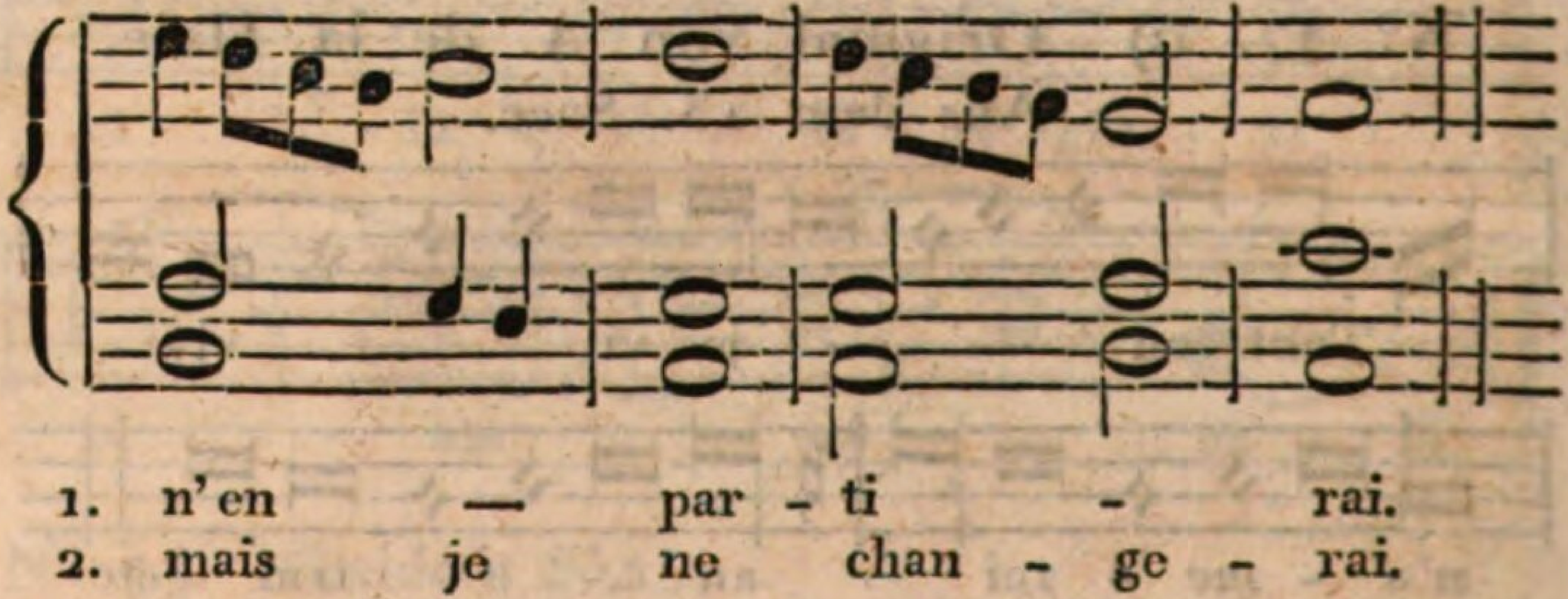


Nº 17. *b*)

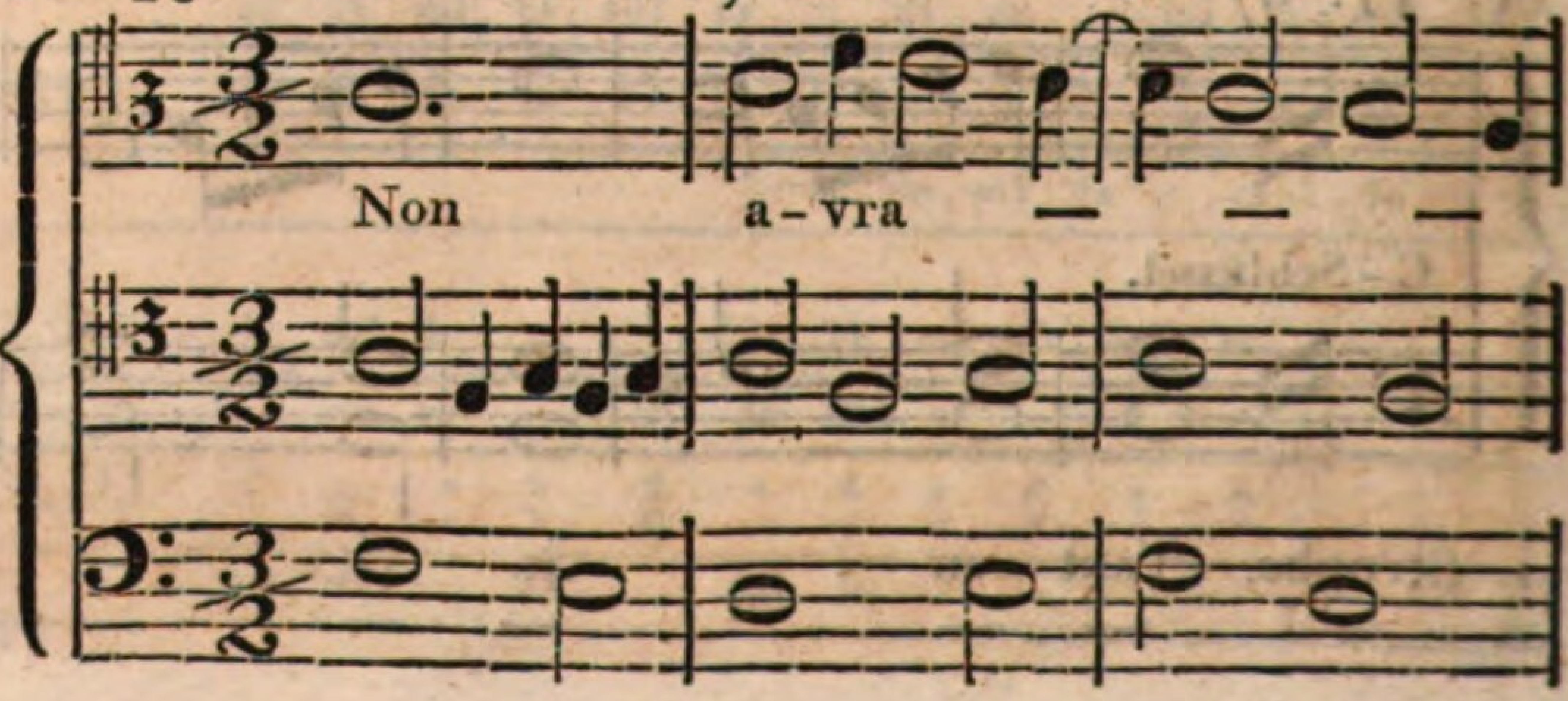


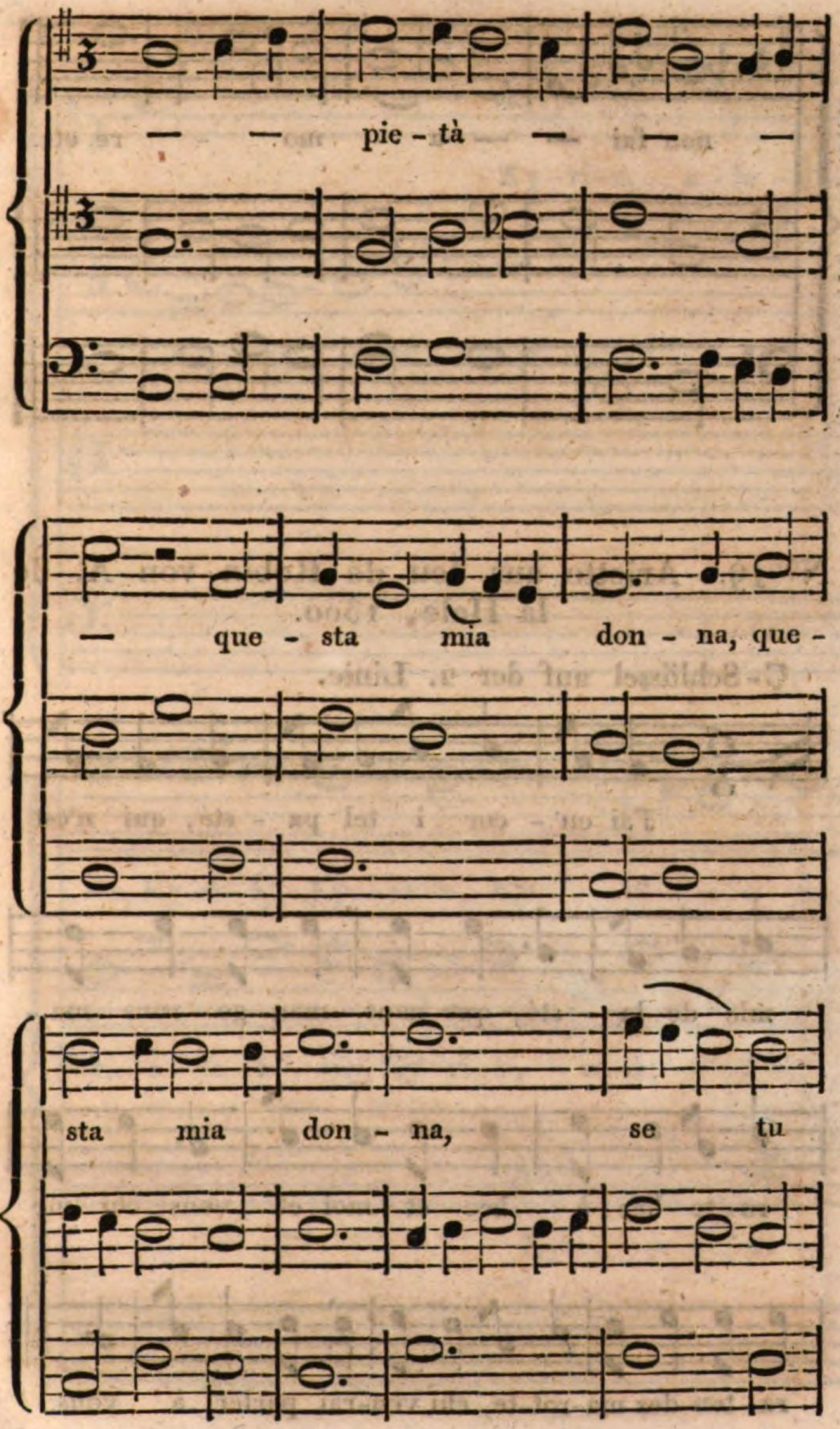


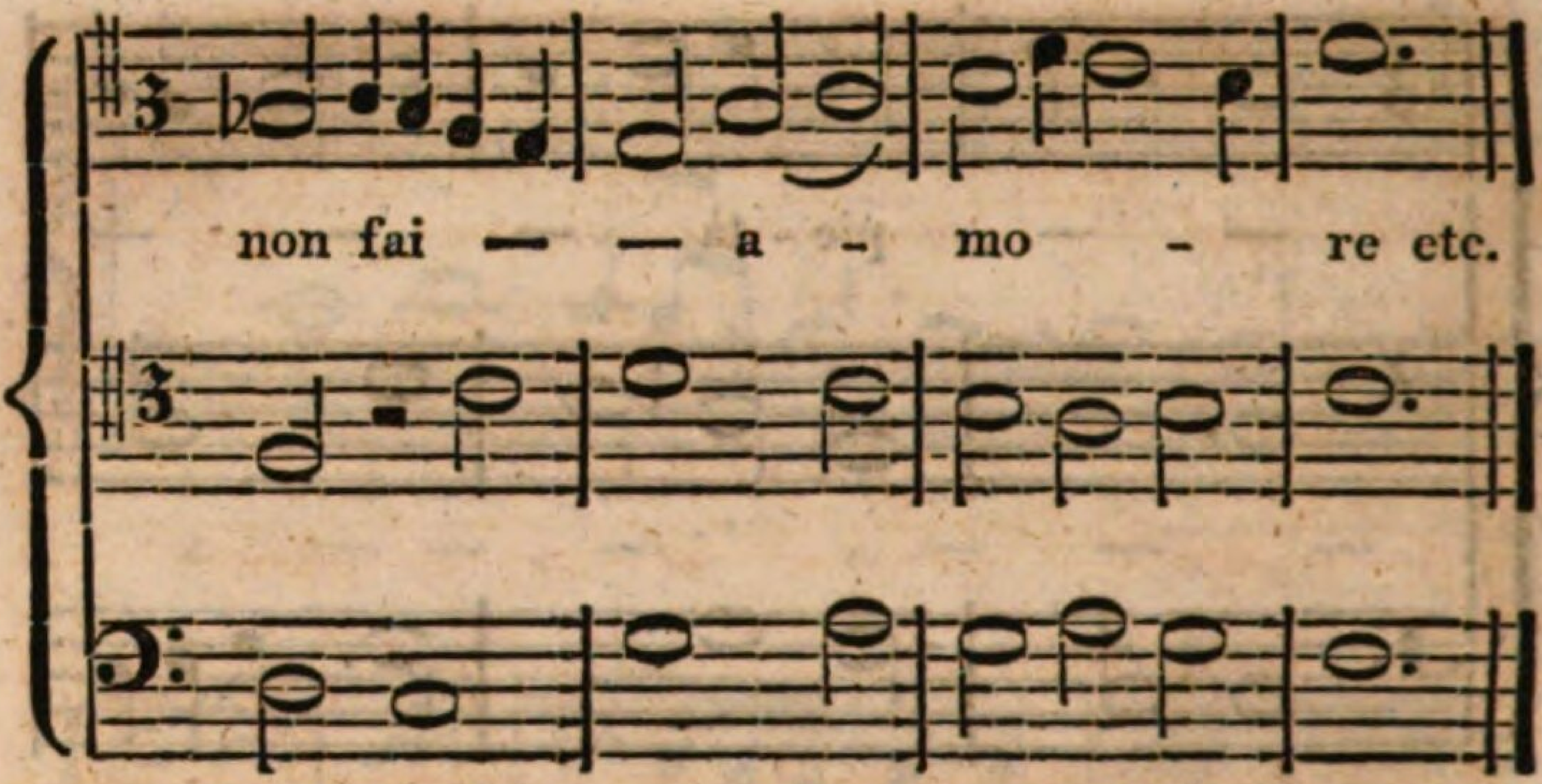




Nº 18. Von Landino, aus dem 14. Saec.

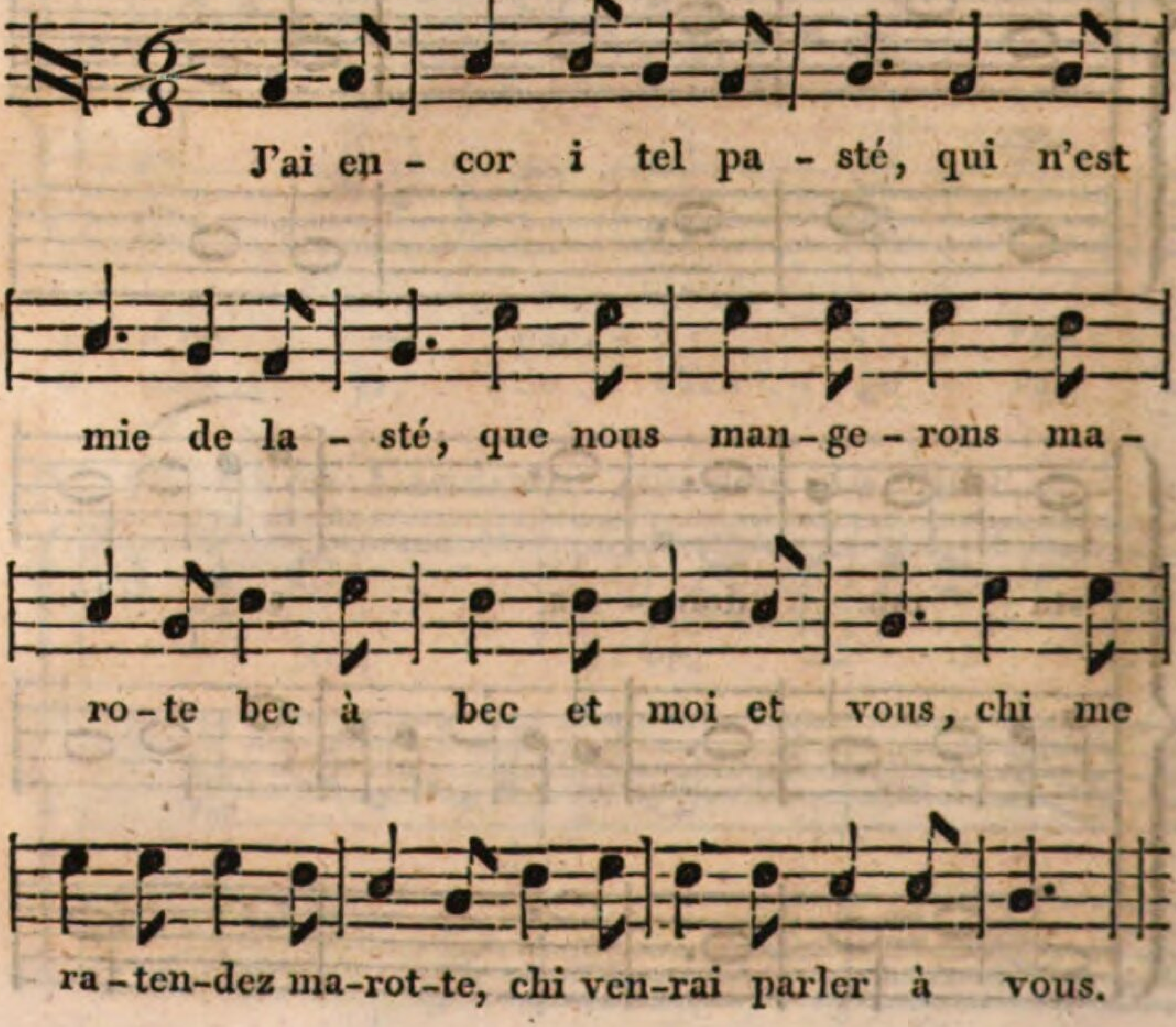



pie - tà
que - sta mia don - na, que -
sta mia don - na, se tu

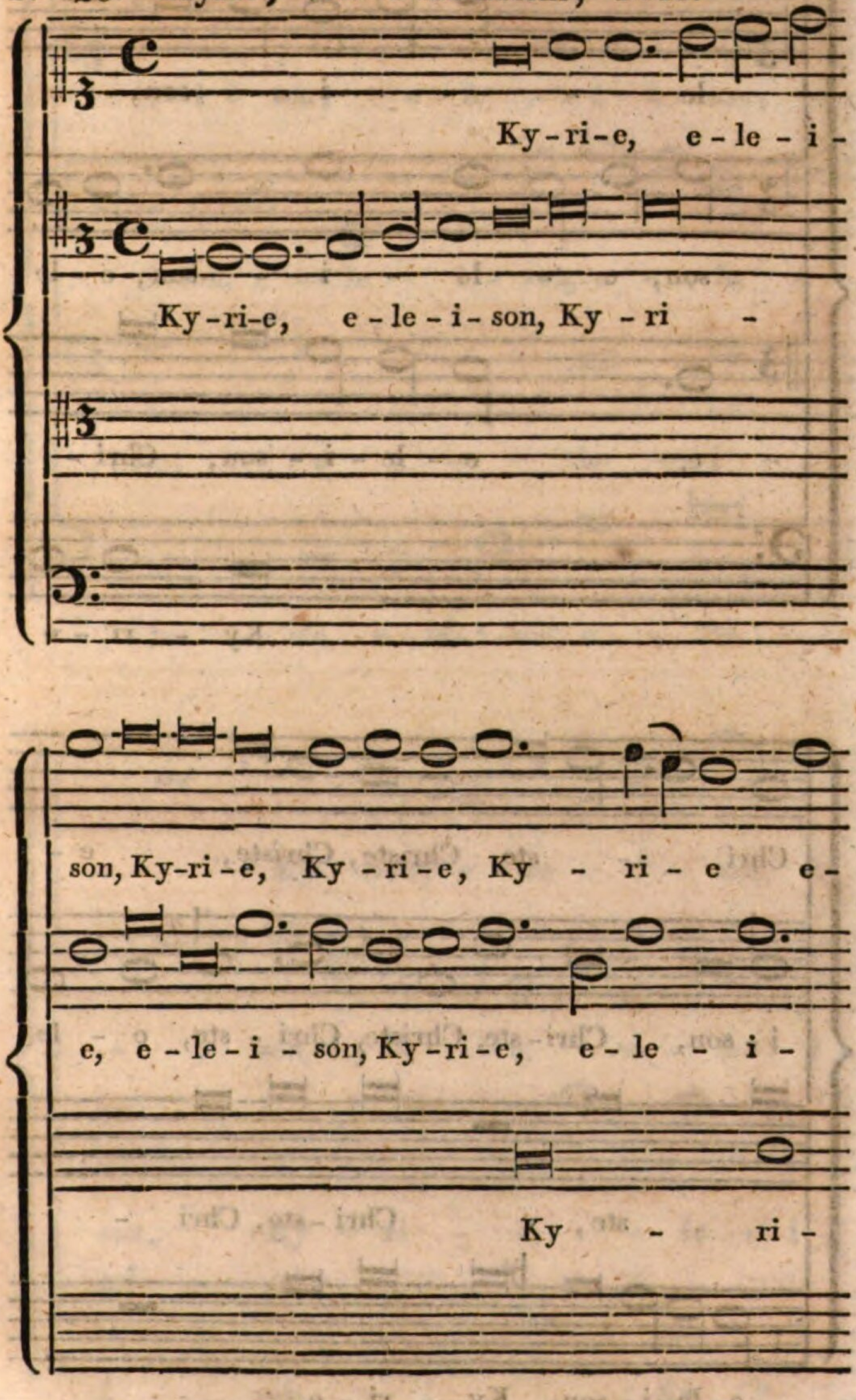


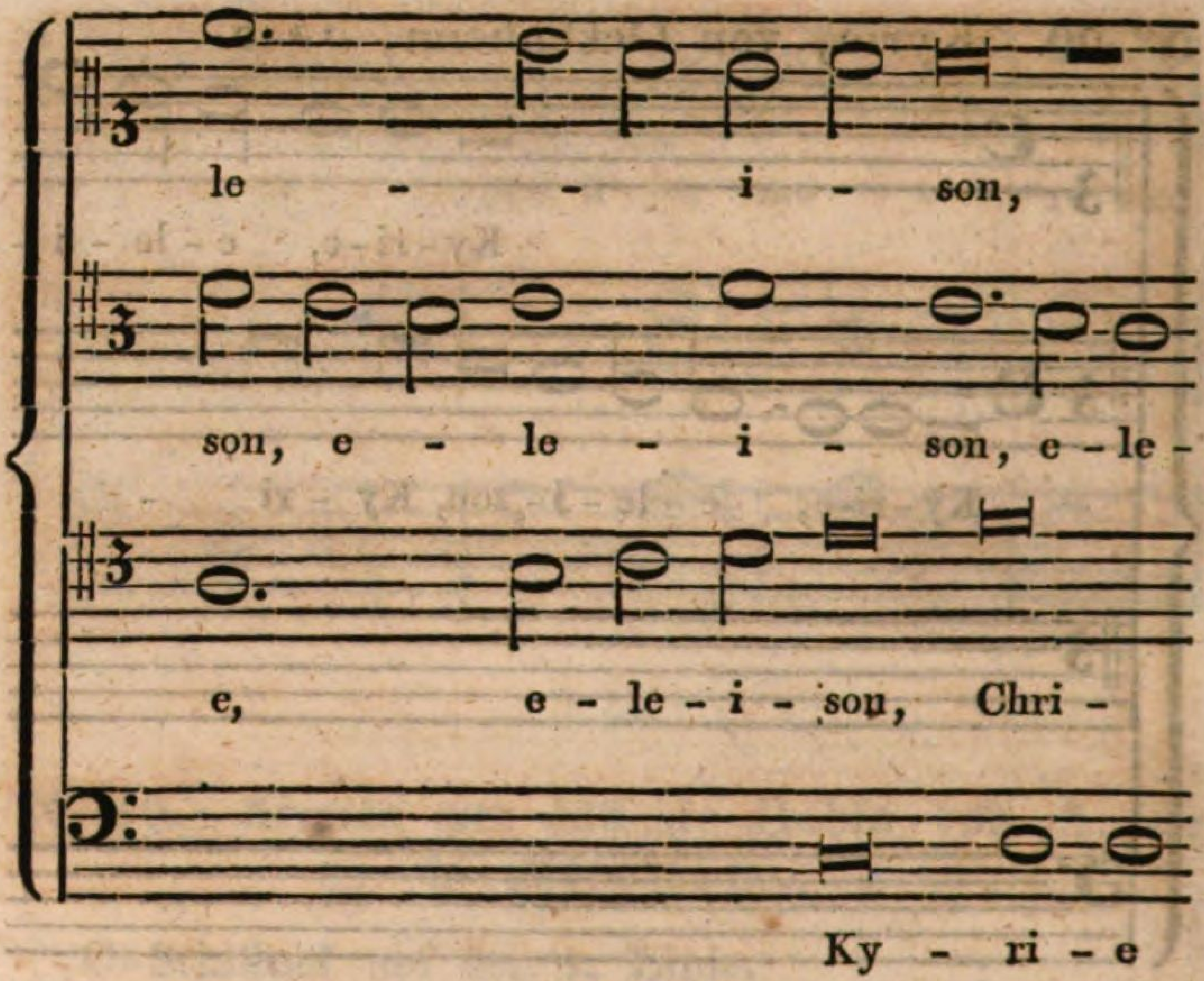
N° 19. Ariette aus Jeu de Robin von A. de la Hale, 1300.

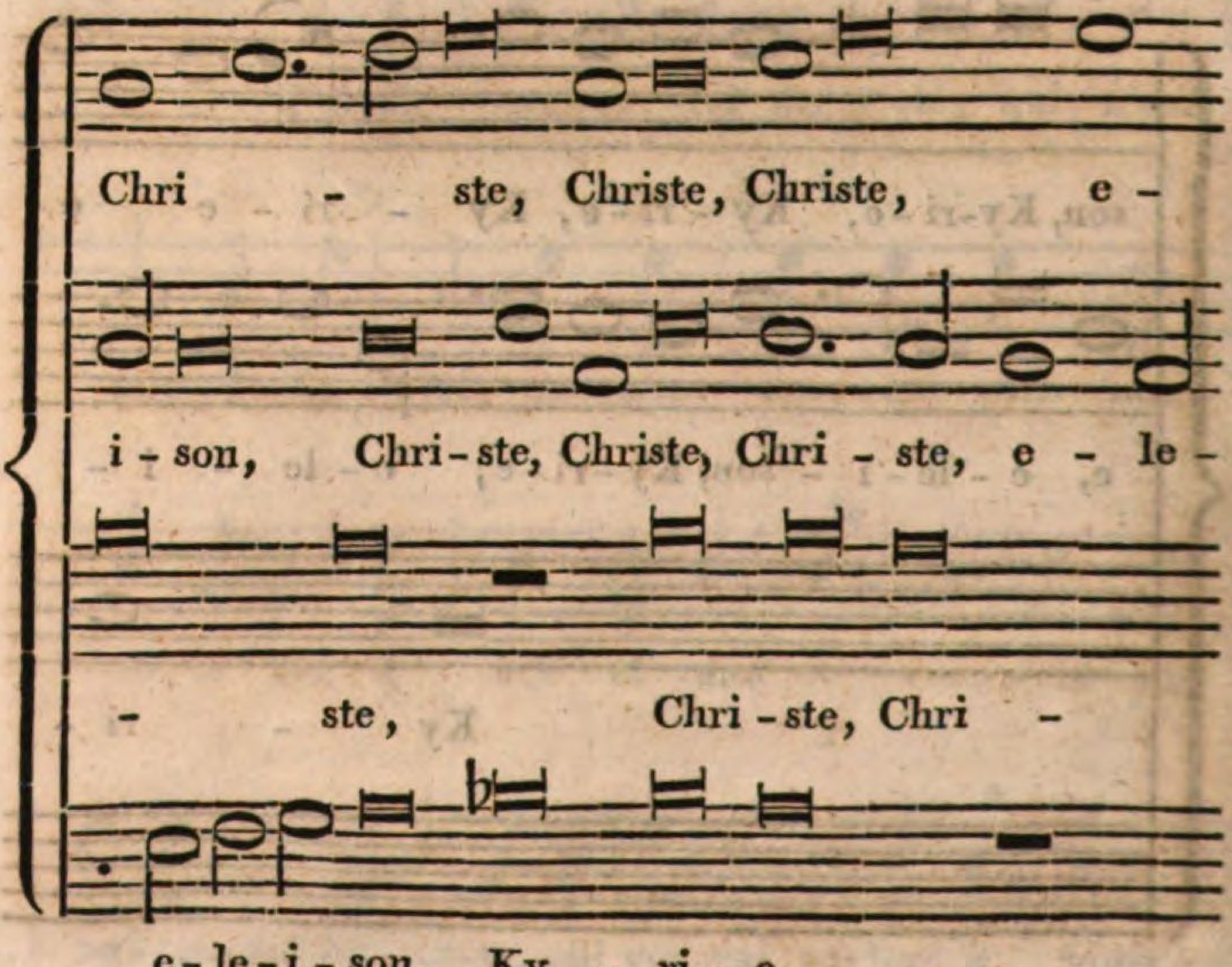
C-Schlüssel auf der 2. Linie.

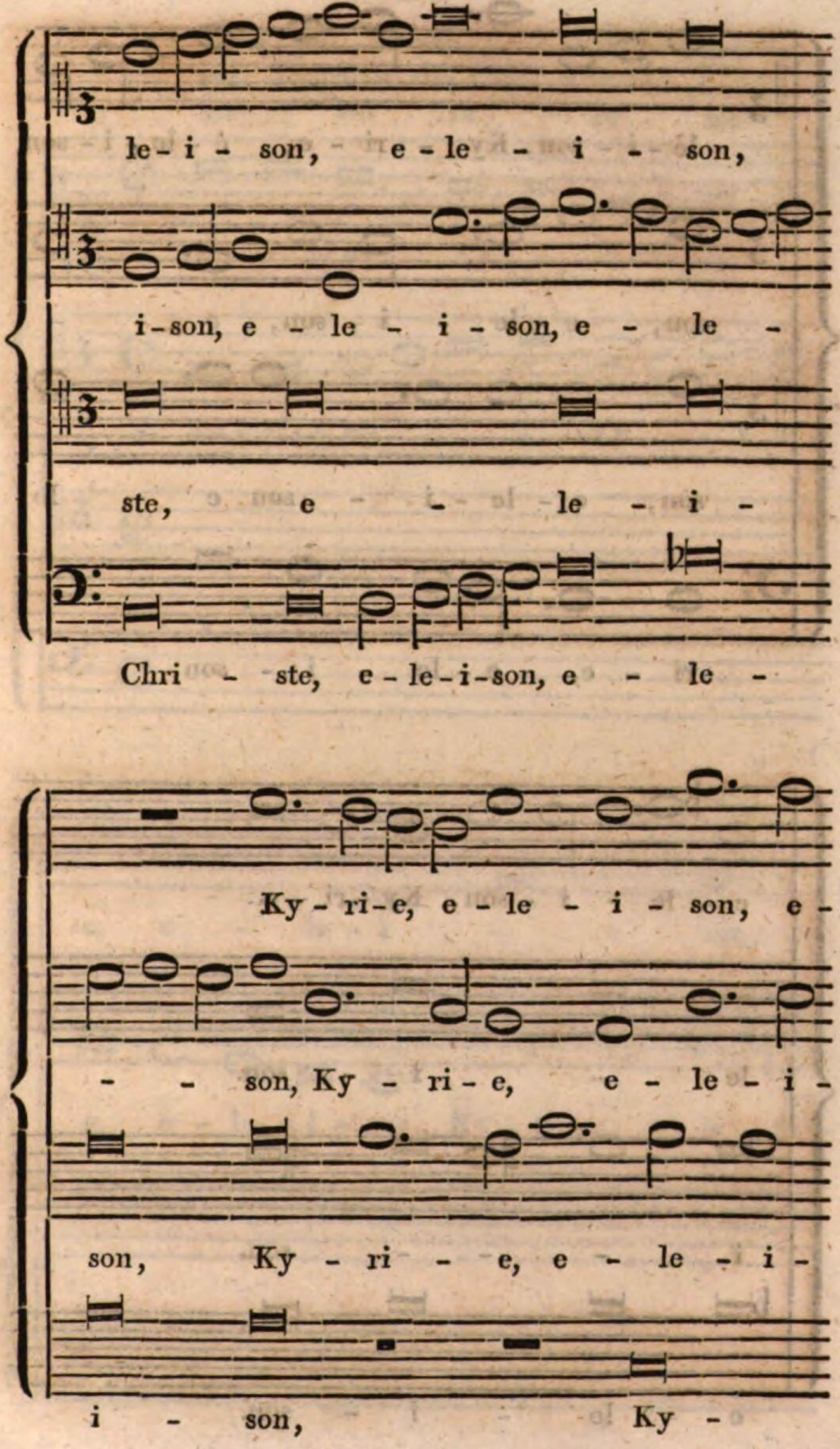


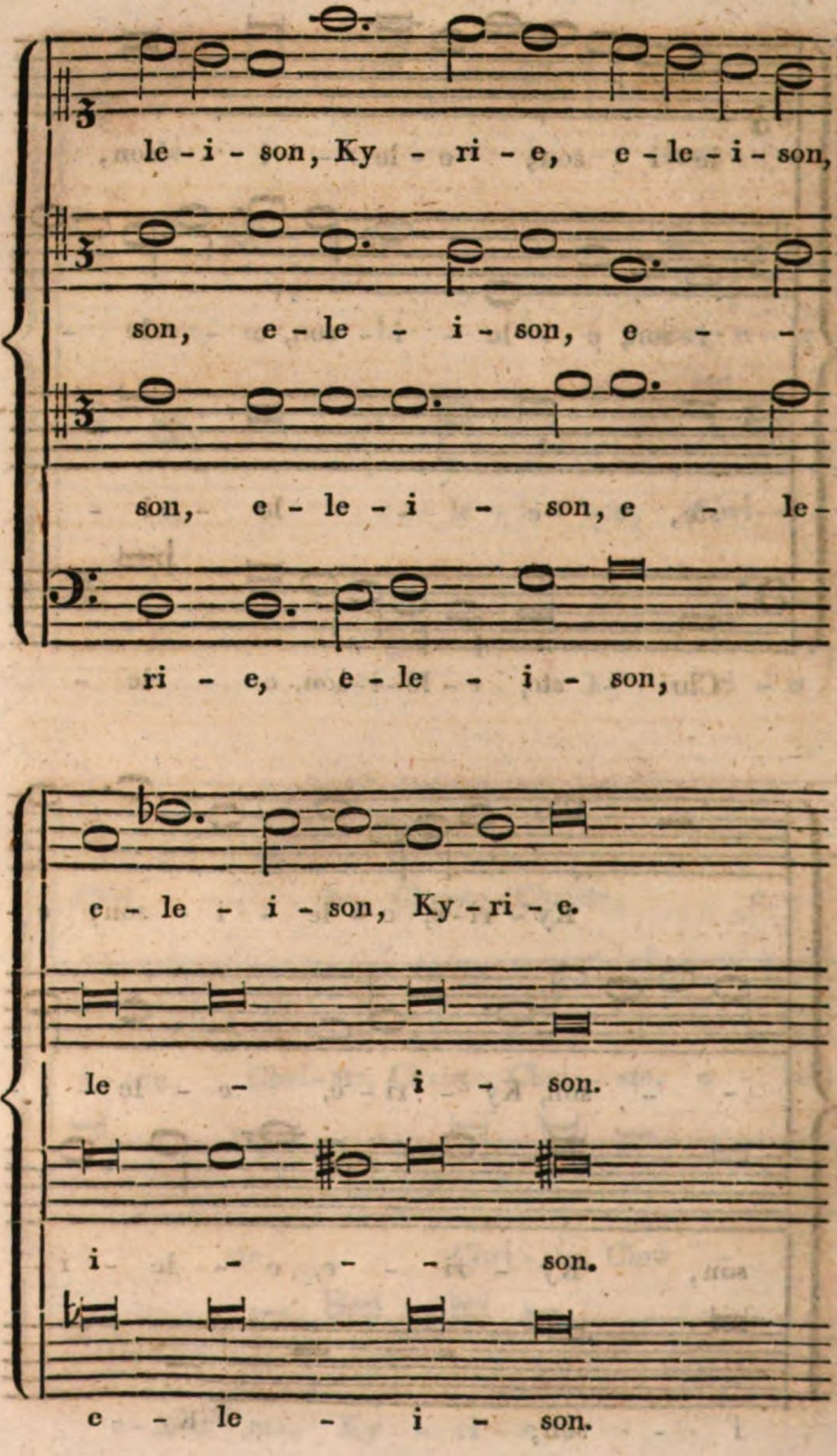
No. 20. Kyrie, von Ockenheim, 1440.



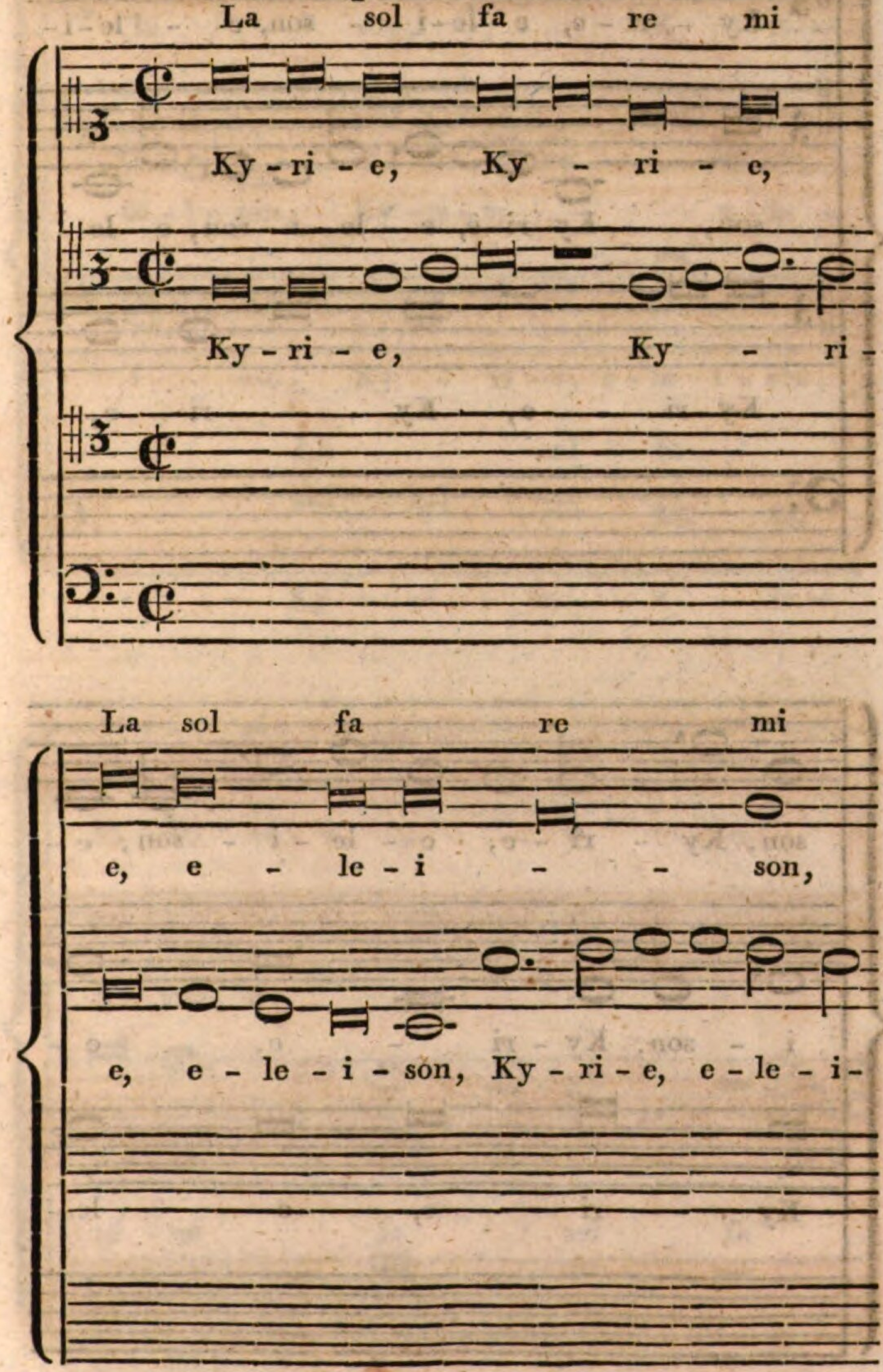

le - - i - son,
son, e - le - i - son, e - le -
e, e - le - i - son, Chri -
Ky - ri - e

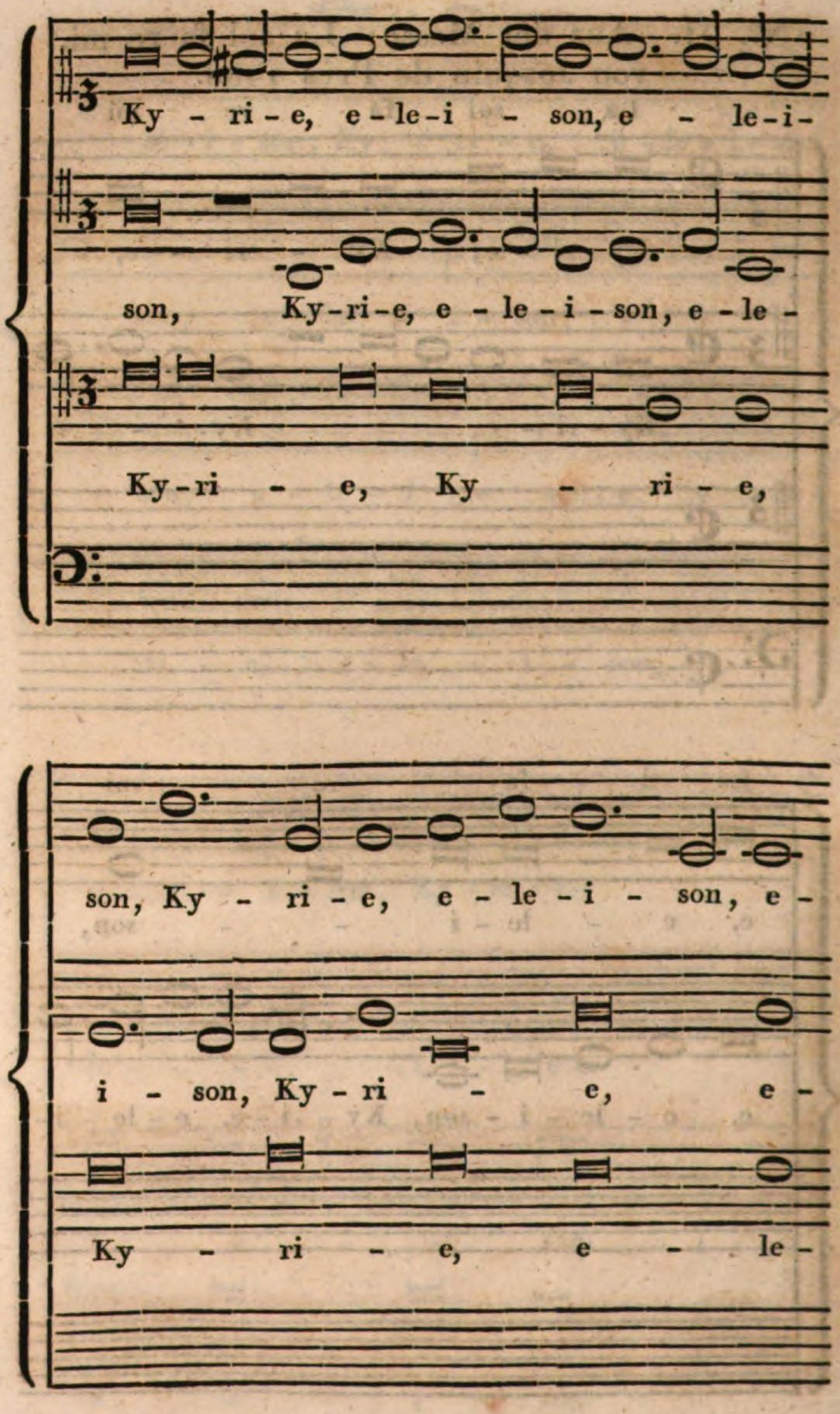

Chri - ste, Christe, Christe, e -
i - son, Chri - ste, Christe, Chri - ste, e - le -
- ste, Chri - ste, Chri -
e - le - i - son, Ky - ri - e,

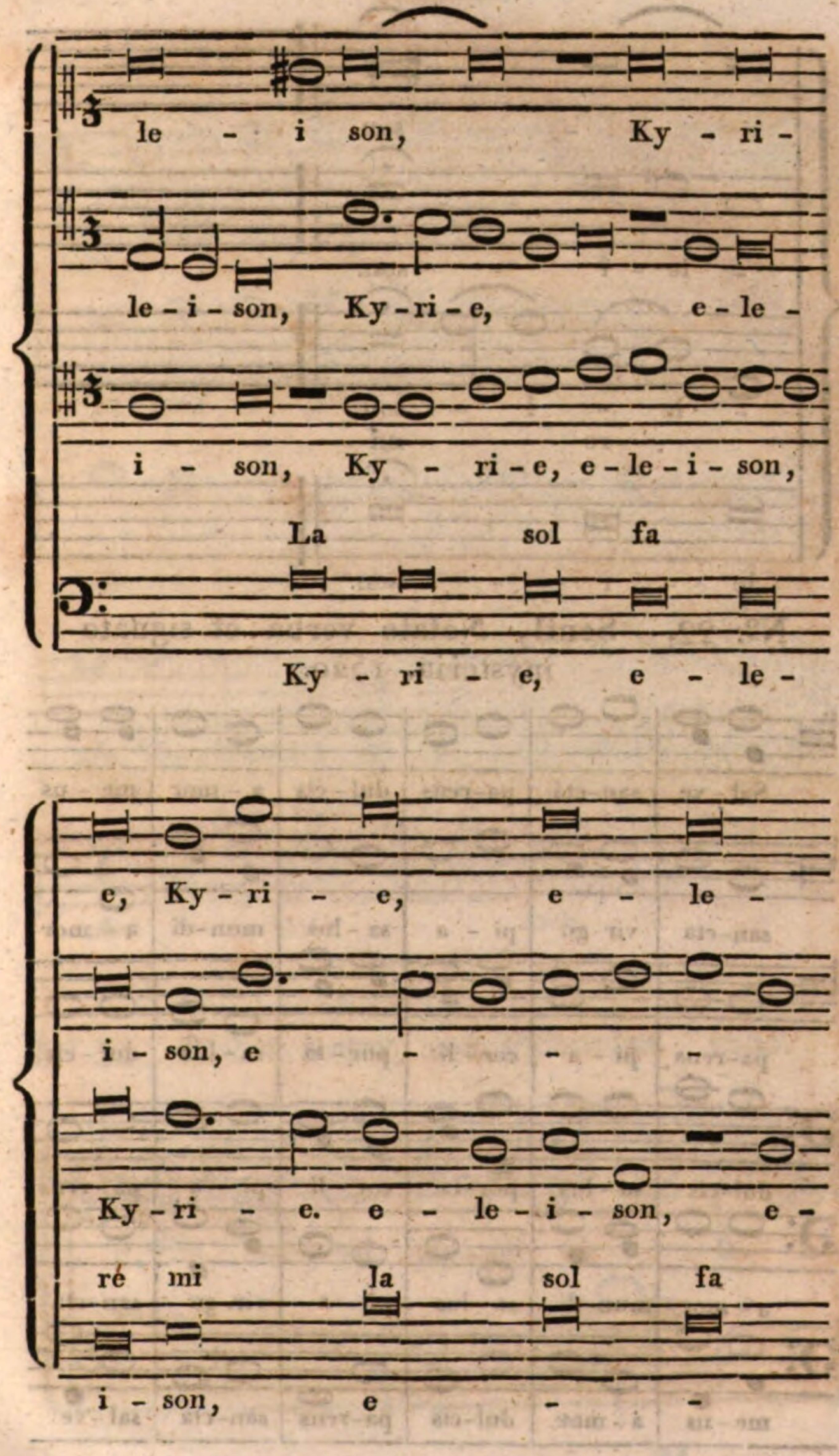

le - i - son, e - le - i - son,
i - son, e - le - i - son, e - le -
ste, e - le - i -
Chri - ste, e - le - i - son, e - le -
Ky - ri - e, e - le - i - son, e -
- - son, Ky - ri - e, e - le - i -
son, Ky - ri - e, e - le - i -
i - son, Ky -

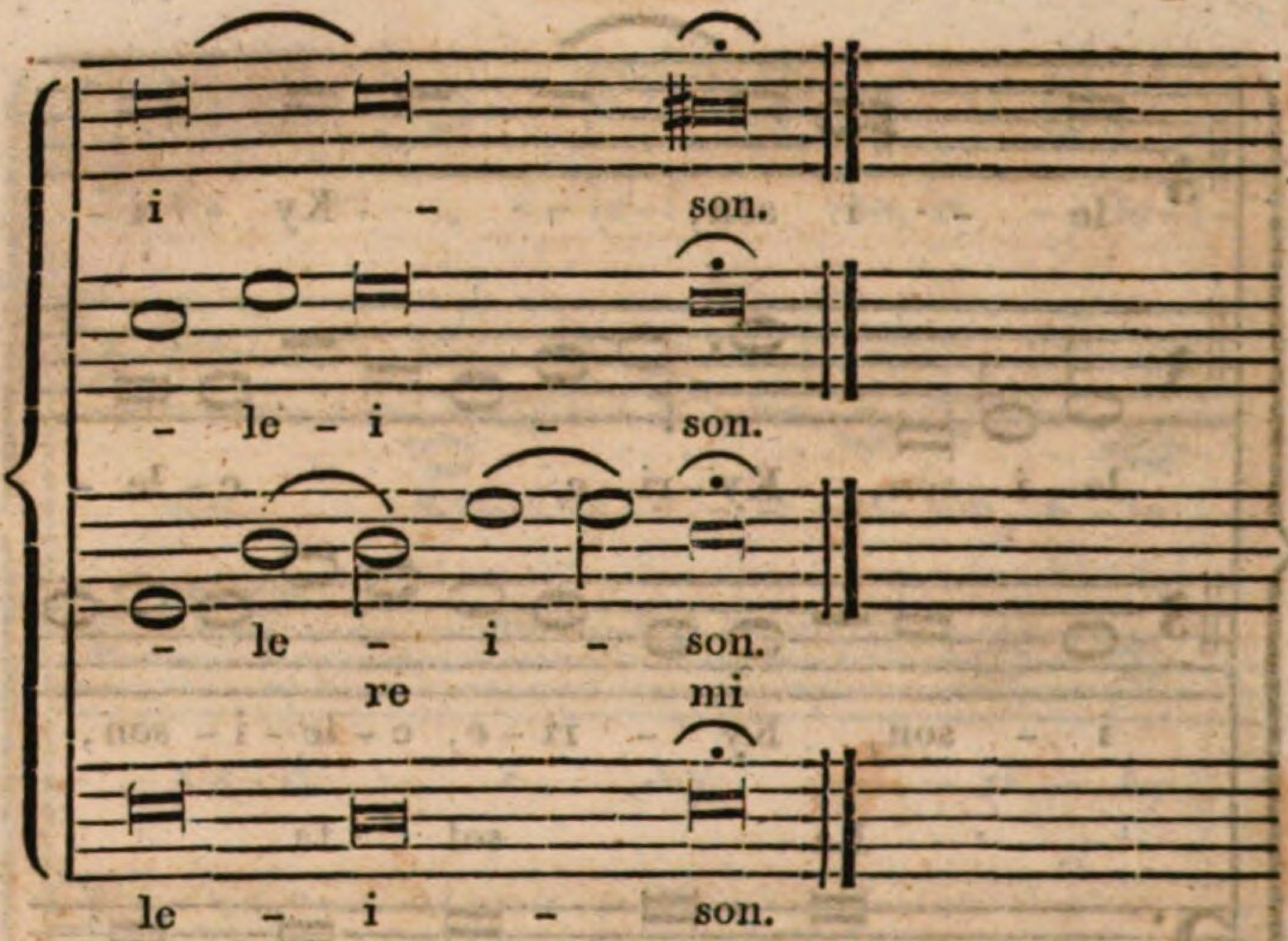

le - i - son, Ky - ri - e, e - le - i - son,
son, e - le - i - son, e - -
son, e - le - i - son, e - le-
ri - e, e - le - i - son,
e - le - i - son, Ky - ri - e.
le - i - son.
i - - - son.
e - le - i - son.

N°. 21. Aus der Messe: La sol fa re mi, von Josquin de Près 1488.

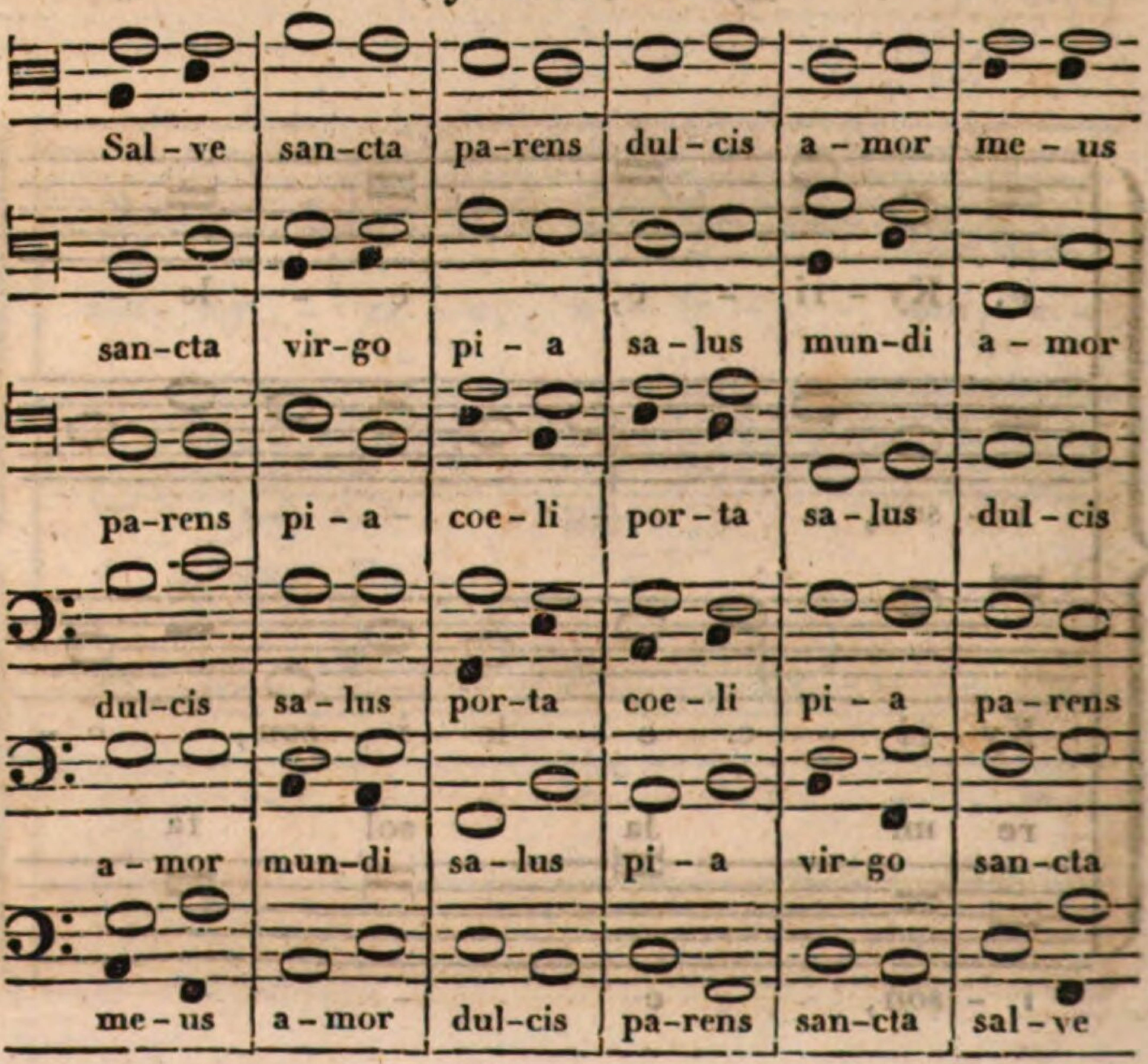



Ky - ri - e, e - le - i - son, e - le - i -
son, Ky - ri - e, e - le - i - son, e - le -
Ky - ri - e, Ky - ri - e,
son, Ky - ri - e, e - le - i - son, e -
i - son, Ky - ri - e, e -
Ky - ri - e, e - le -

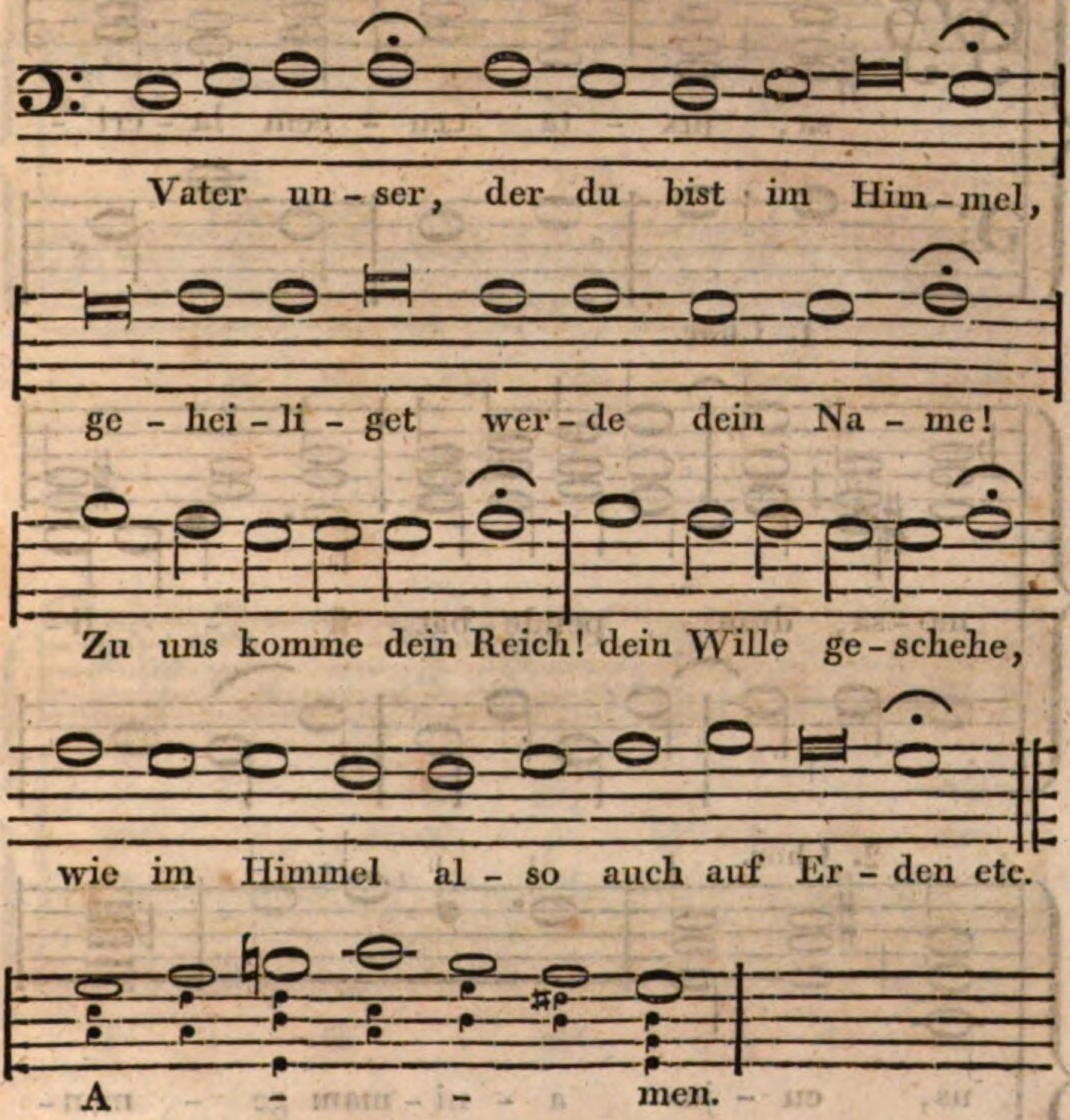

le - i son, Ky - ri -
le - i - son, Ky - ri - e, e - le -
i - son, Ky - ri - e, e - le - i - son,
La sol fa
Ky - ri - e, e - le -
e, Ky - ri - e, e - le -
i - son, e - -
Ky - ri - e. e - le - i - son, e -
ré mi la sol fa
i - son, e - -



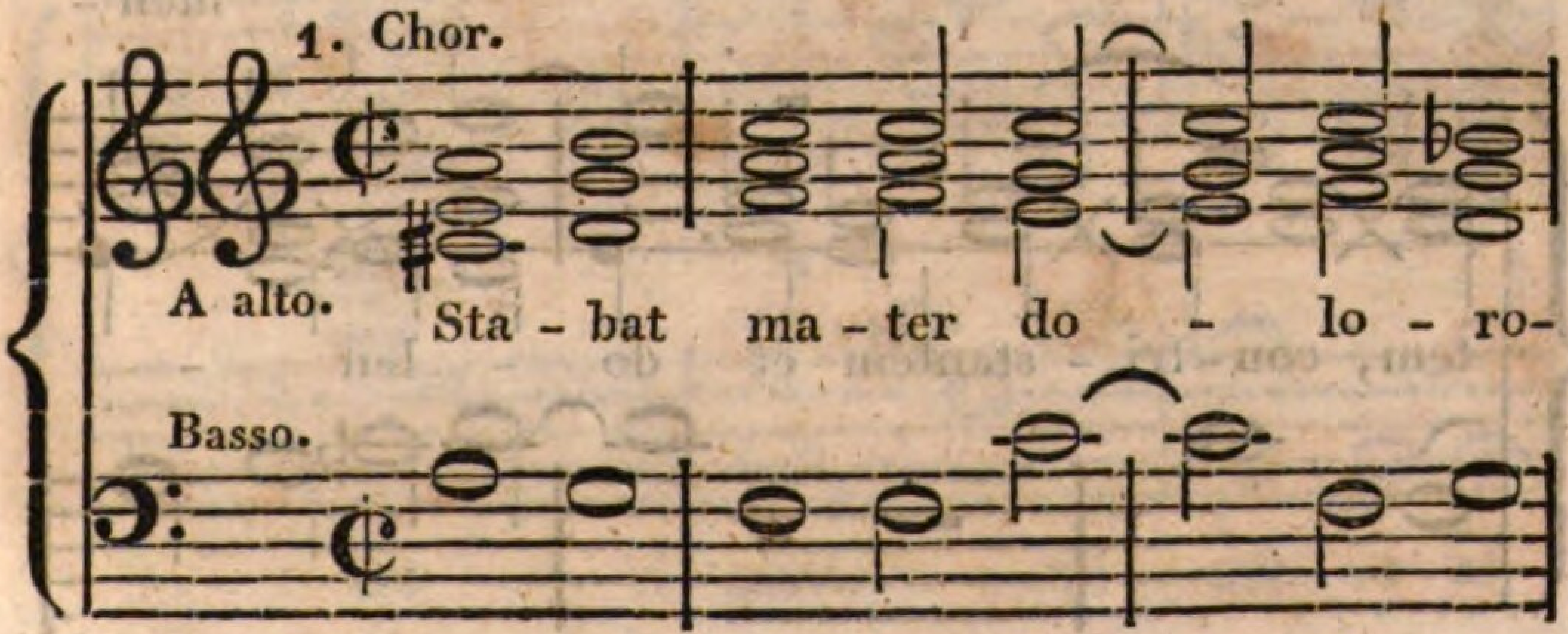
N°. 22. Senfl, Notate verba et signate mysteria. 1520.

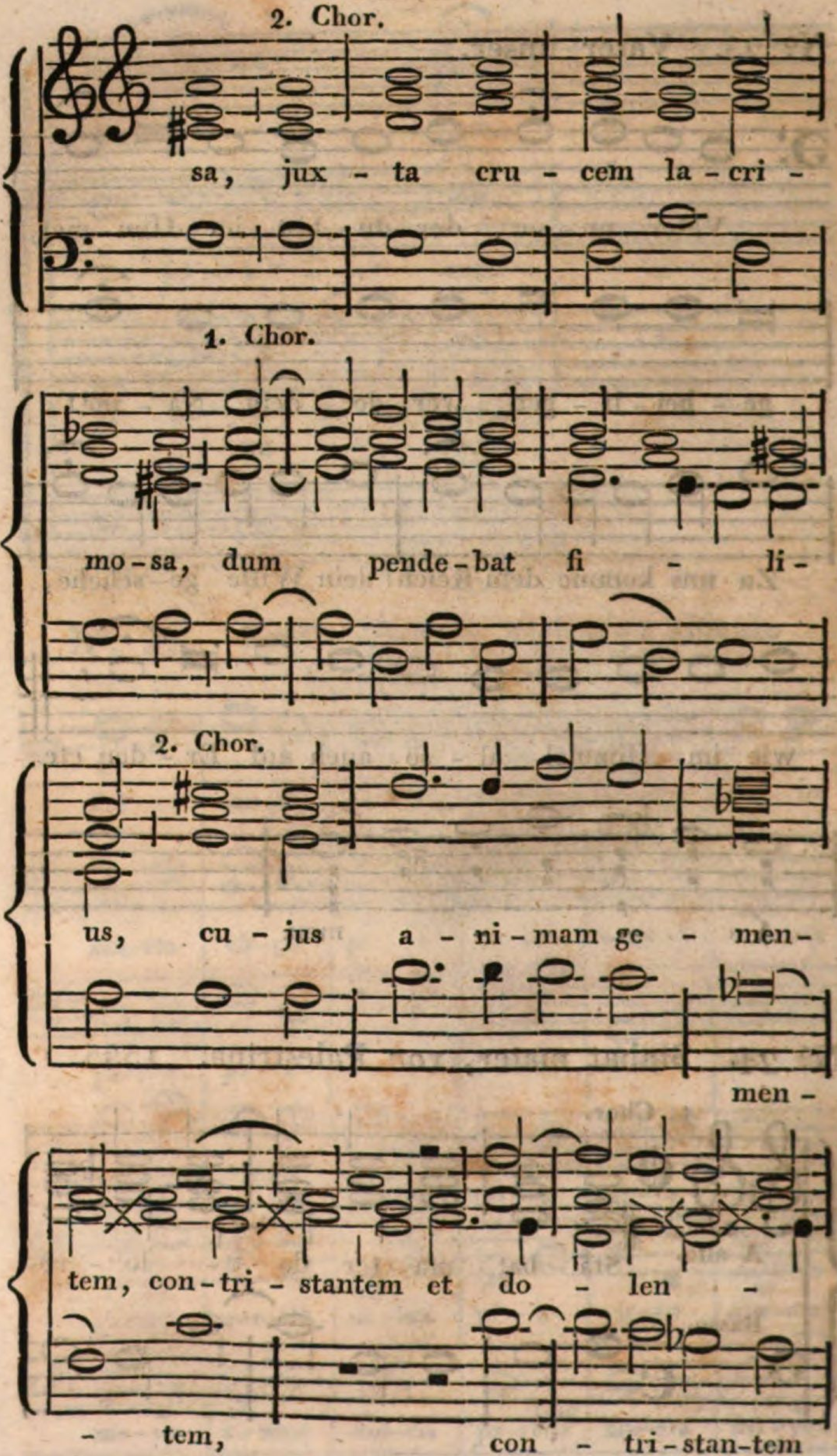


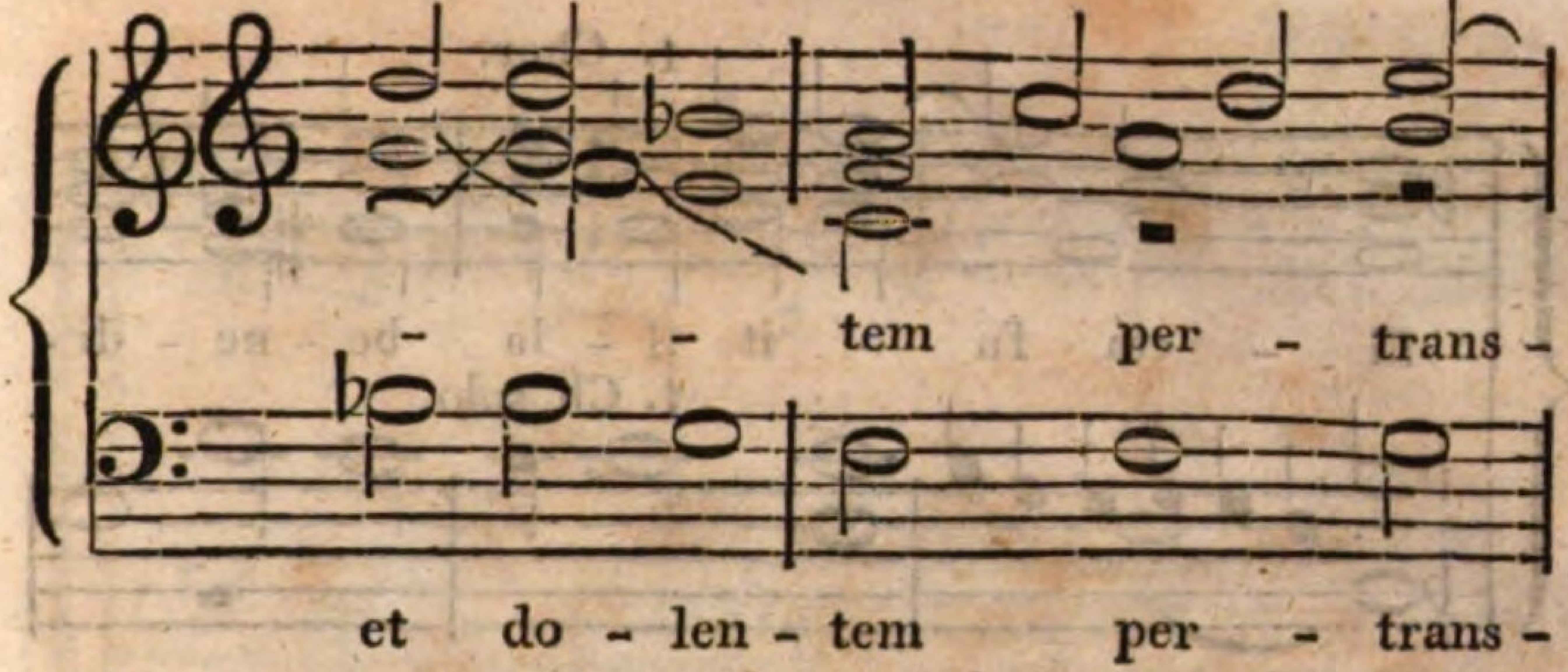
№ 23. Vater unser.

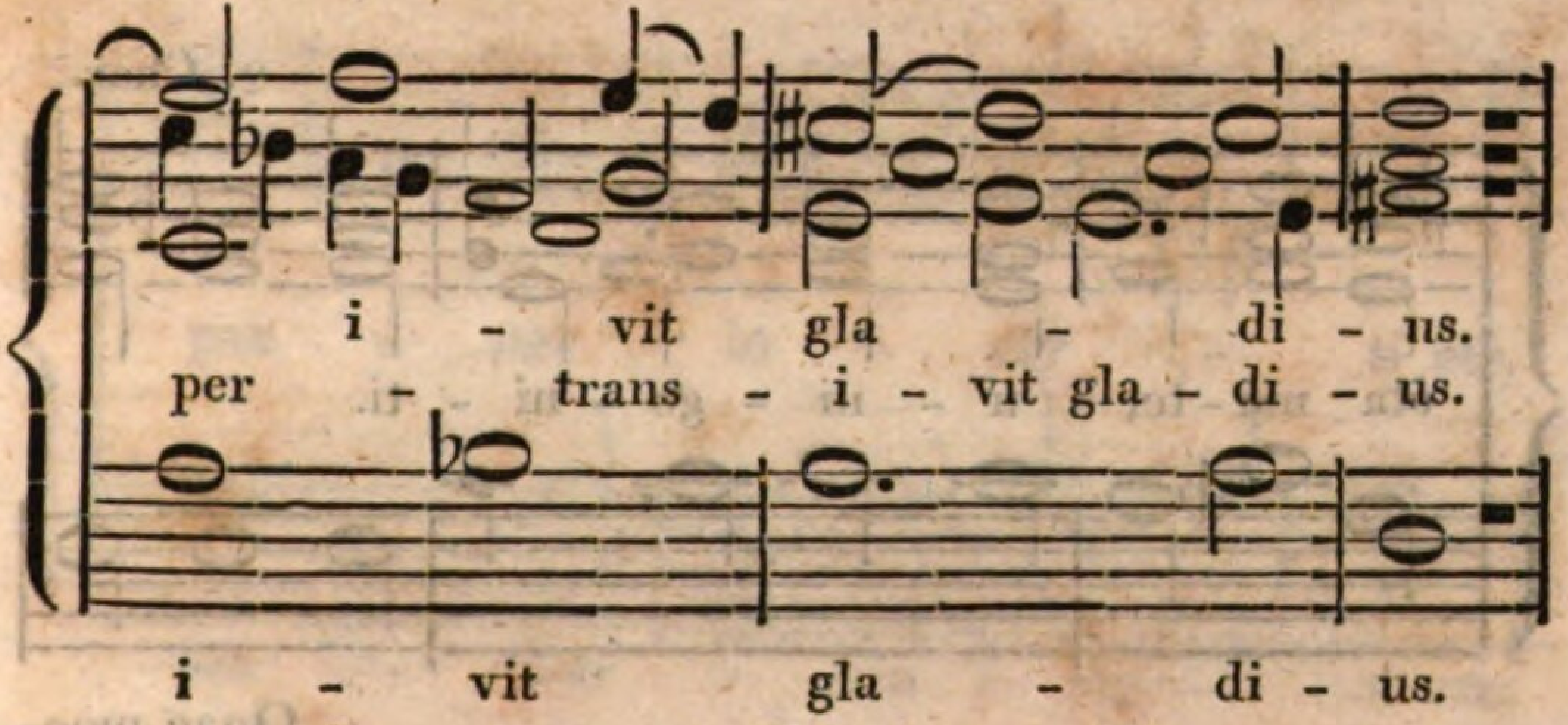


№ 24. Stabat mater, von Palestrina. 1555.

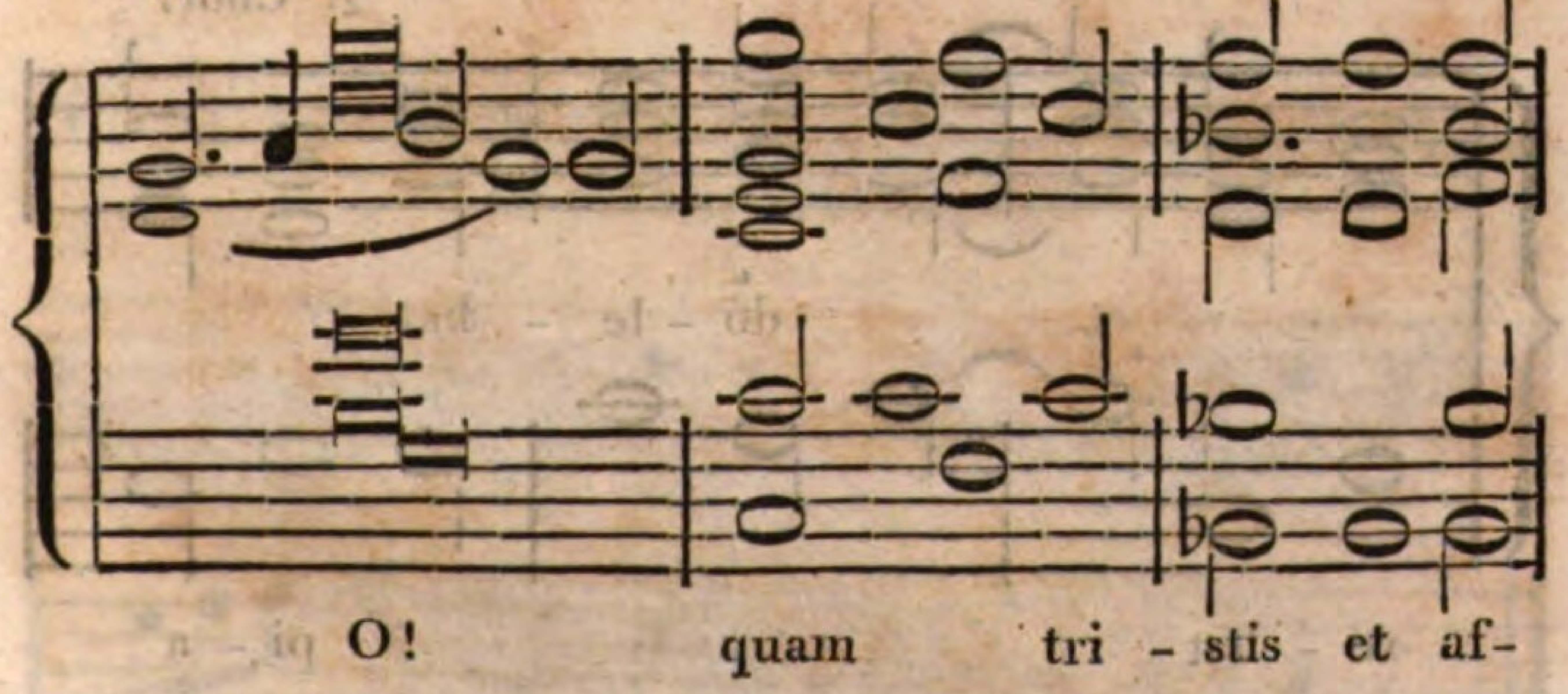


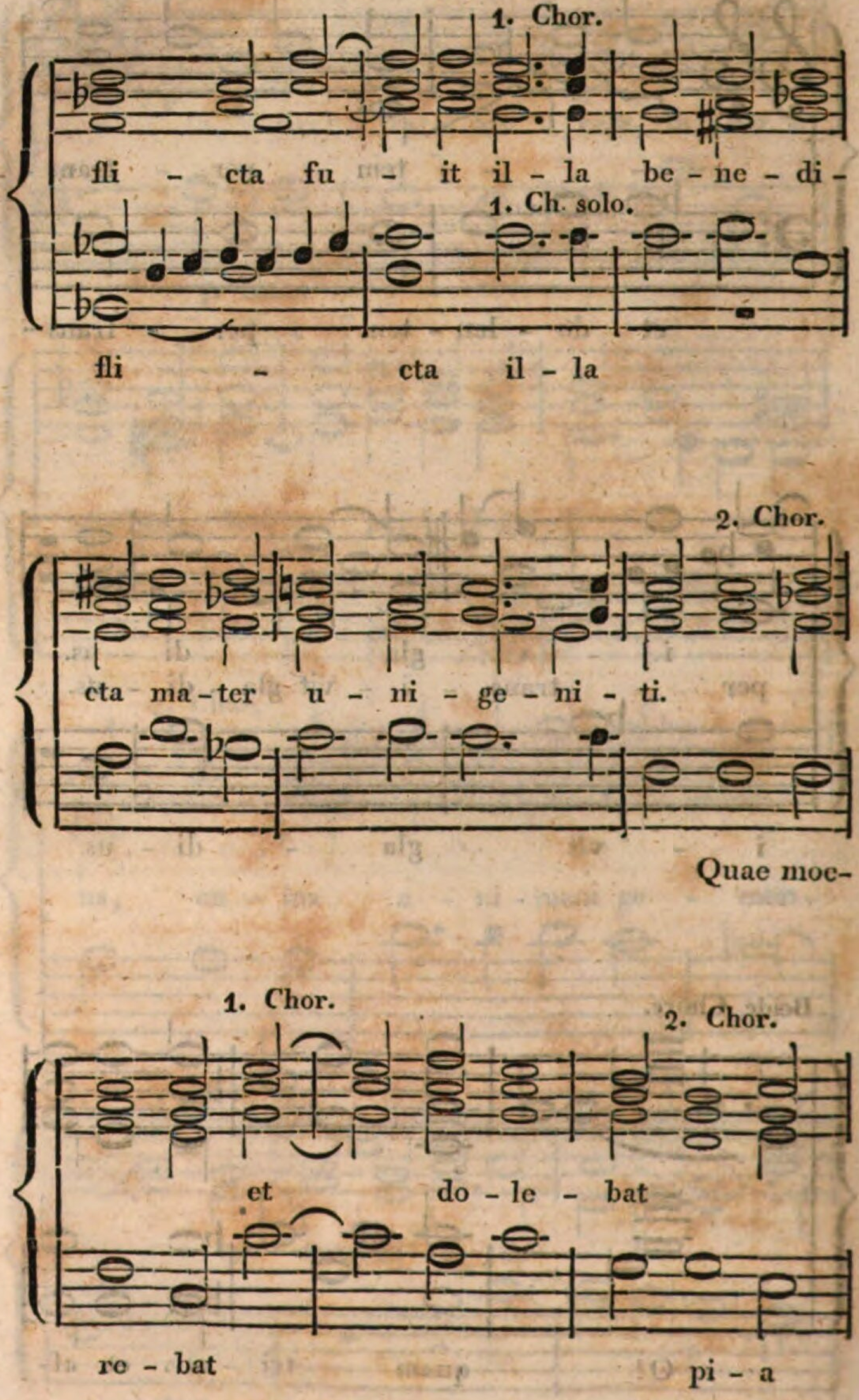

2. Chor.
sa, jux - ta cru - cem la - cri -
1. Chor.
mo - sa, dum pende - bat fi - li -
2. Chor.
us, cu - jus a - ni - mam ge - men -
men -
tem, con - tri - stantem et do - len -
- tem, con - tri - stan - tem


- - tem per - trans -
et do - len - tem per - trans -

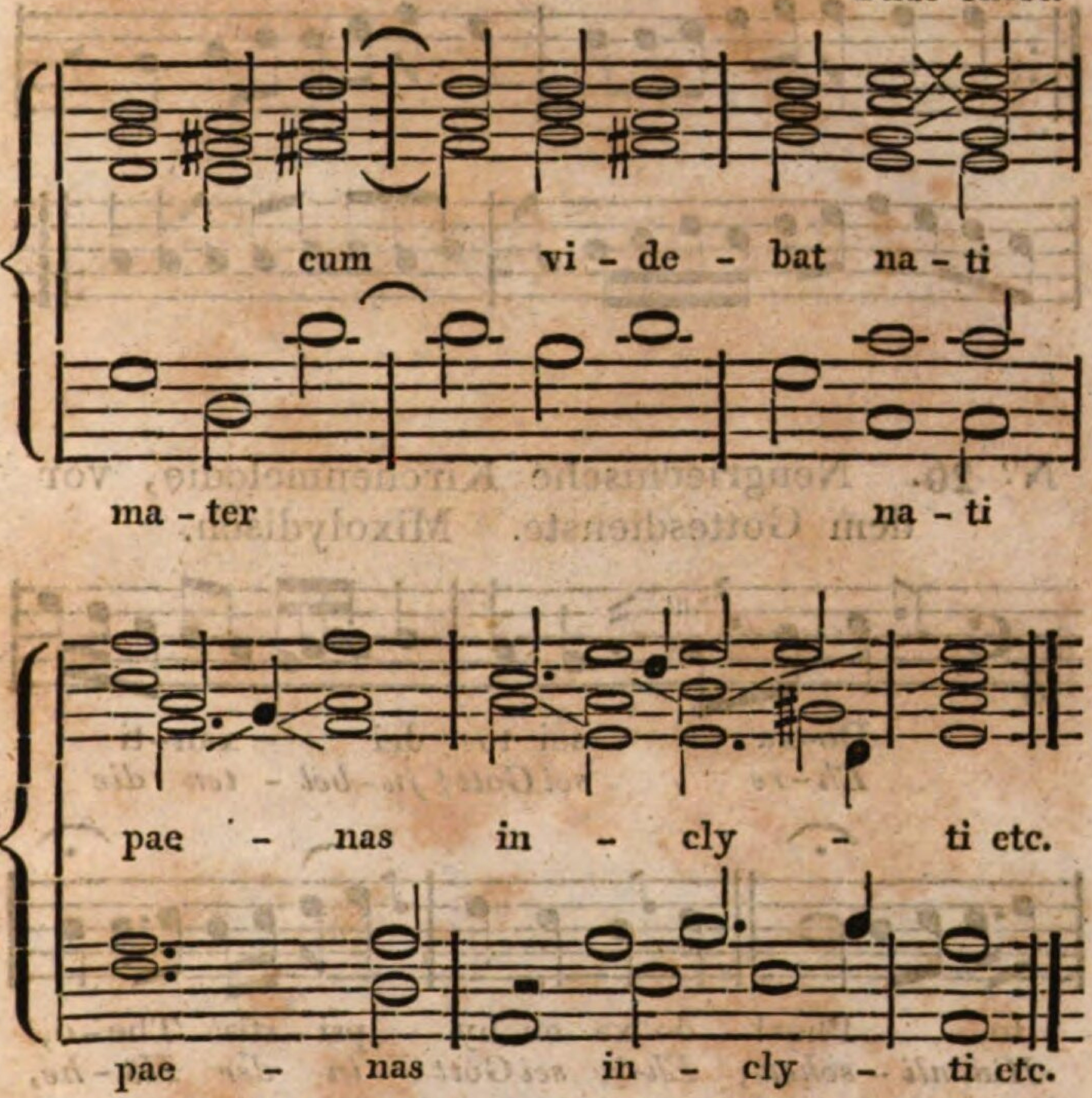

i - vit gla - di - us.
per - trans - i - vit gla - di - us.
i - vit gla - di - us.

Beide Chöre.


O! quam tri - stis et af-

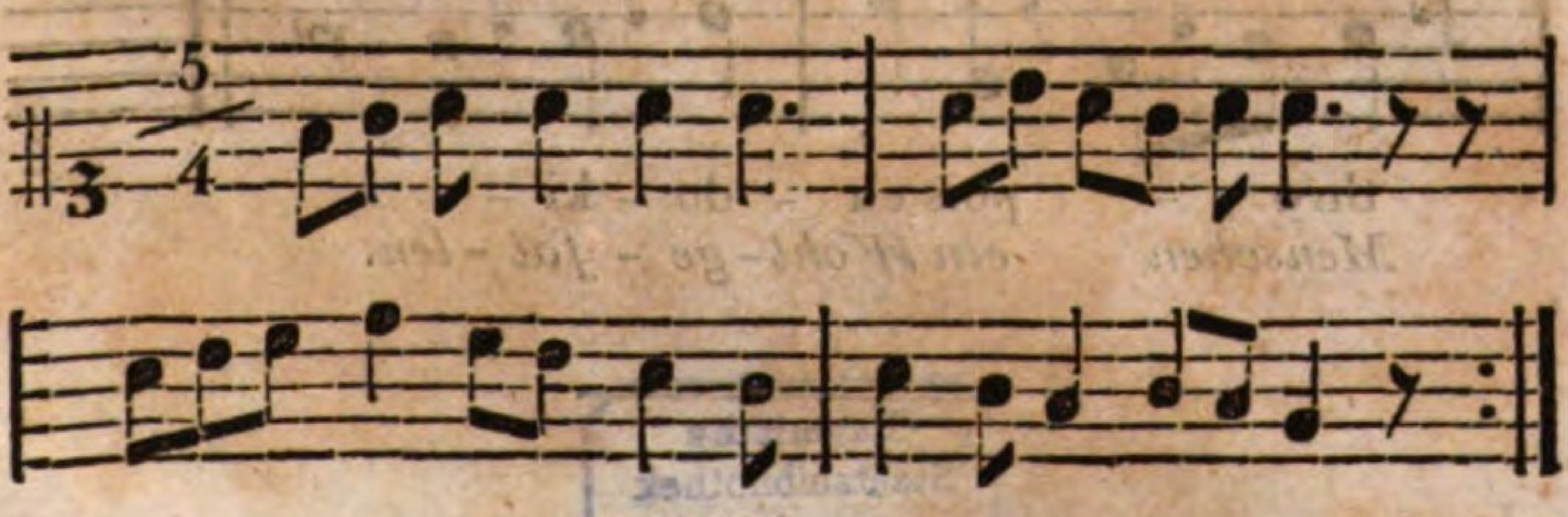

1. Chor.
fli - cta fu - it il - la be - ne - di -
1. Ch. solo.
fli - cta il - la
2. Chor.
cta ma - ter u - ni - ge - ni - ti.
Quae moc-
1. Chor.
2. Chor.
et do - le - bat
re - bat pi - a

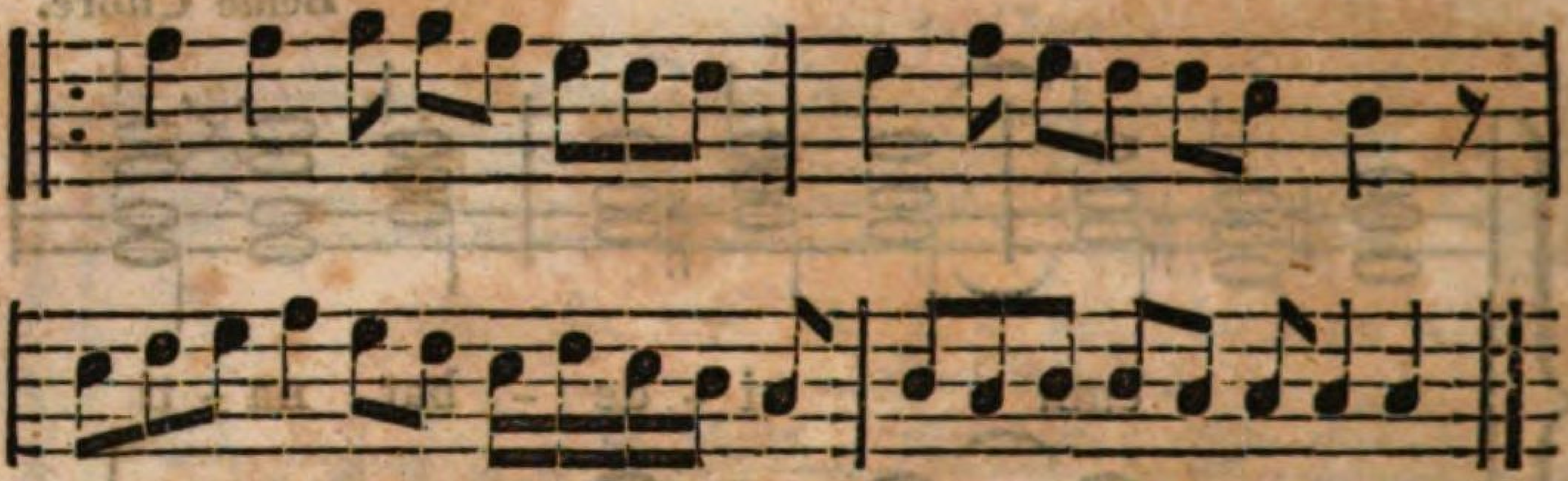
Beide Chöre.



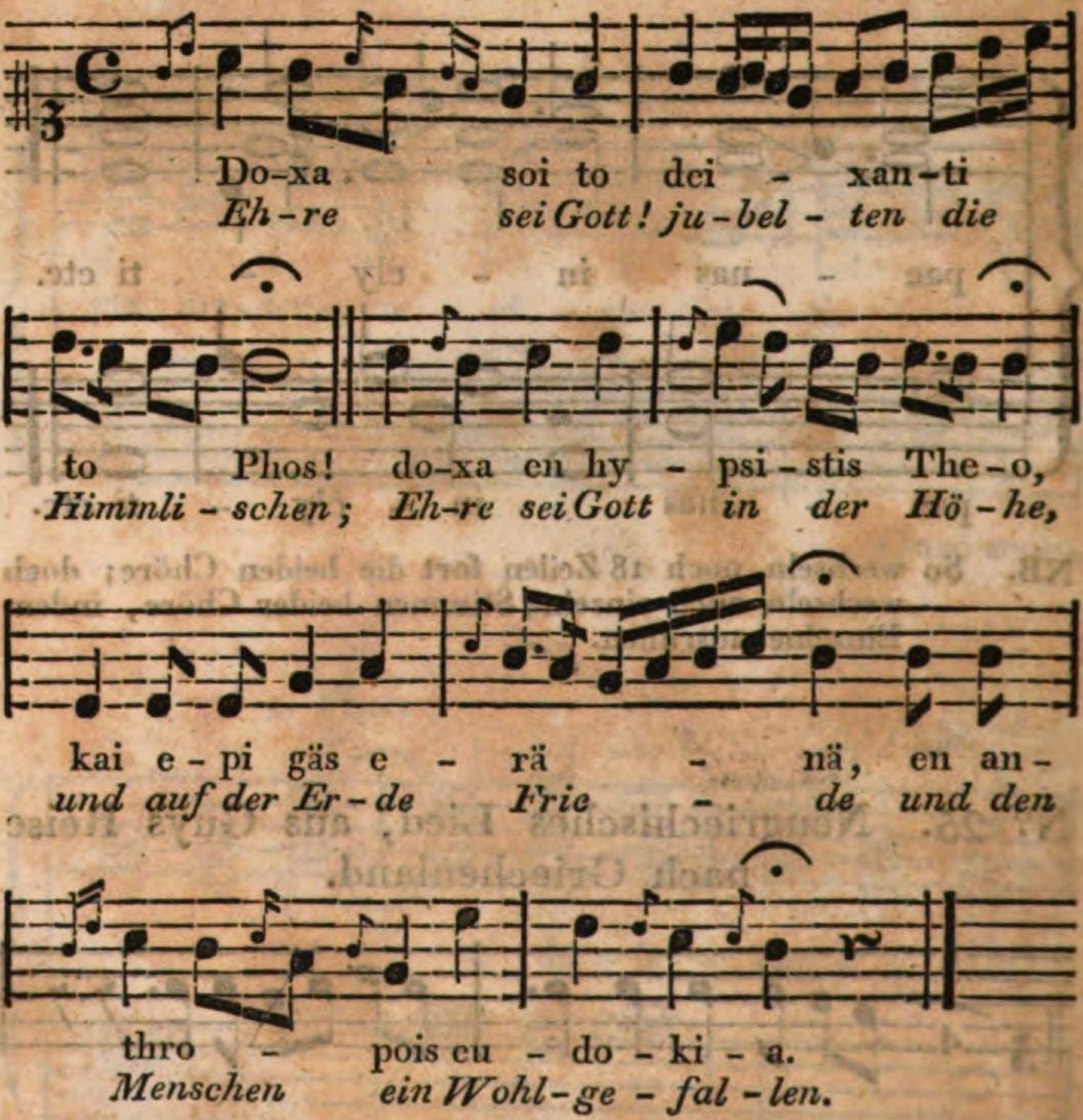
NB. So wechseln noch 18 Zeilen fort die beiden Chöre; doch wechseln auch einzelne Stimmen beider Chöre, indem Einzelne ausruhen.

Nº 25. Neugriechisches Lied, aus Guys Reise nach Griechenland.





Nº 26. Neugriechische Kirchenmelodie, vor dem Gottesdienste. Mixolydisch.



Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Müller, Wilhelm Christian,

Aesthetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst

Bd.: 1

Leipzig 1830

Mus.th. 2395 a-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599130-9